CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

609

marzo 2001

DOSSIERS:
Juan Benet
Adolfo Bioy Casares

Dominique Viart
La Gran Guerra en la novela contemporánea

C.HA.
George Steiner en Madrid

Gustavo Valle
Dos crónicas francesas

Entrevista con Eduardo Milán

Centenario de Enrique Jardiel Poncela

Notas sobre Dante, Bartolomé Mitre, Álvaro Mutis, Ernesto Sabato y Joseph Roth

Ilustraciones de Alfonso Rodríguez Castelao

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-00-024-1

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

609 ÍNDICE

DOSSIER
Juan Benet

DOSSIER
Adolfo Bioy Casares

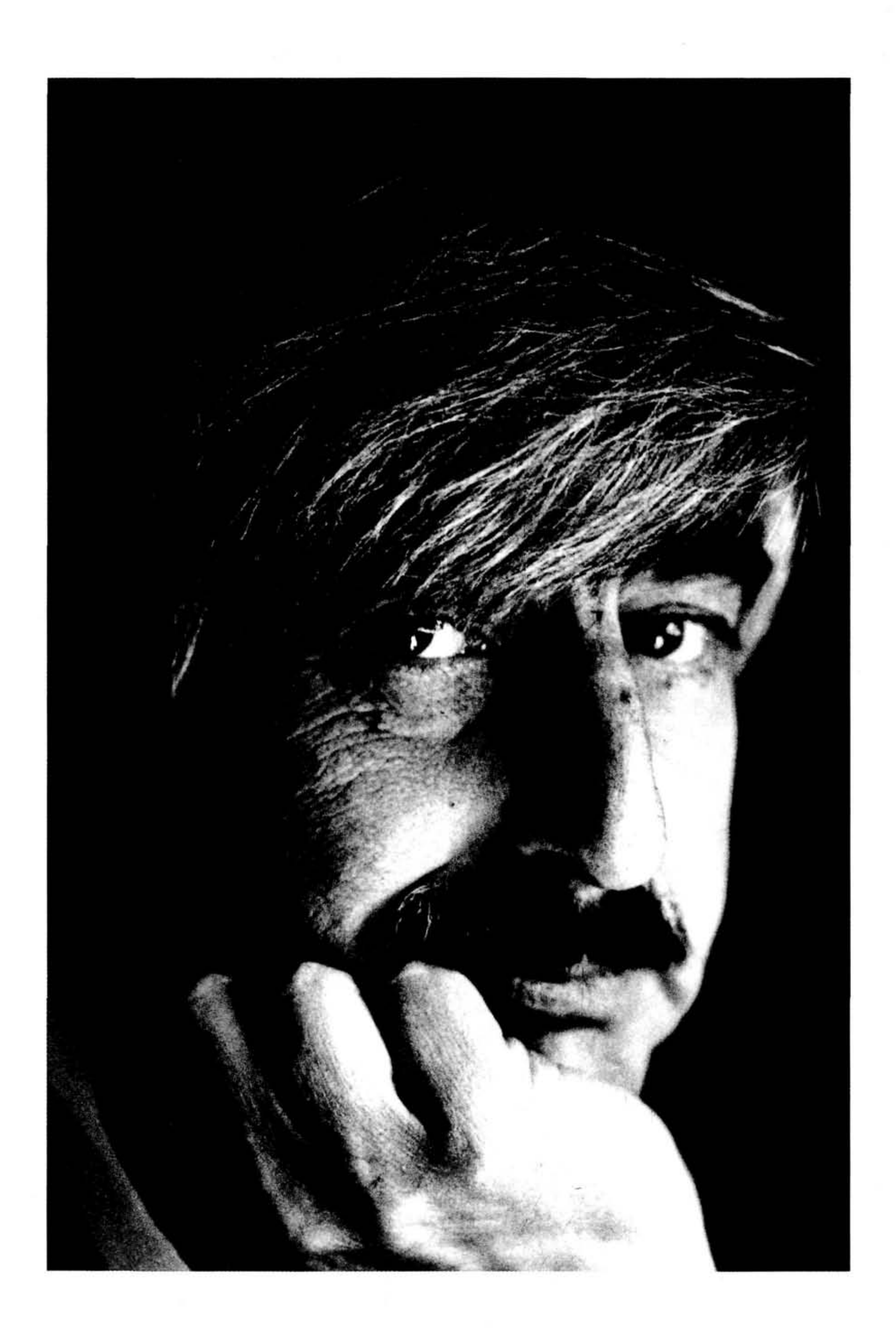
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Alfonso Rodríguez Castelao

DOSSIER
Juan Benet



Juan Benet

Un inconformista

Fernando Savater

Apareció al menos dos veces, que yo sepa, en las primeras necrológicas de Juan Benet: lo leí en un diario y lo escuché por televisión. Entre elogios convencionales y quizá sinceros, junto a disimulados zarpazos póstumos, se aseguraba que Juan mantuvo a veces «opiniones discutibles». Siempre me ha chocado desagradablemente esa expresión, que tengo por epítome de la *cazurrería*. Para ser más precisos: de la cazurrería bien educada; la otra prefiere apostillar lo de «eso lo dirá usted». En ambos casos pretende descalificarse la postura ajena por medio del retintín que se le pone a una constatación obvia: decir de una opinión que es discutible no va más allá de subrayar su carácter de opinión, pues si no fuera discutible se trataría de un axioma matemático o de un postulado lógico, que son poco opinables; y sin duda lo que uno dice lo dice uno, no el Espíritu Santo, la Academia sueca o cualquier otro areópago de similar solvencia. En ambos casos también lo que se apunta es la discordancia de quien así opina con el rosario de lugares comunes dado por vigente e indiscutible, su aislamiento fuera del caluroso rebaño intelectual en el que deciden los doctores y balan los fieles. «Sus opiniones son muy discutibles», «eso lo dirá usted»; traducidas al cazurro, estas fórmulas equivalen a «dice usted cosas que me desconciertan y, por tanto, me desagradan, pero como no sé muy bien por dónde cogerlas, no me atrevo a rebatirlas; quede claro, sin embargo, que me fastidian, que no le creo y que estoy seguro de que los míos y yo tenemos razón».

¿Por qué eran las opiniones de Benet más palmariamente discutibles que las de cualquier otro? Sin duda, porque chocaban a menudo con la actitud conformista de los que sólo prestan atención a las opiniones ajenas con el fin de *clasificar* a quienes las emiten y no para adquirir nuevas perspectivas sobre la realidad. Al conformismo no le interesa procurar entender las cosas, sino catalogar claramente a las personas: a favor del Gobierno o en contra, de izquierdas o de derechas, vendido a los unos o comprado por los otros, de letras o de ciencias, etcétera. Cuando no responde dócilmente al patrón (llamémosle *la individualidad racional*) es descartado como extra-

vagancia, hipocresía o ganas de llamar la atención. El inconformista digno de tal título no lo es porque discrepe del poder, o de la mayoría, sino porque no se conforma con el reparto de papeles establecido y, sobre todo, disiente del papel que le ha tocado en suerte. Sale por donde no se le espera o sale por donde se le espera, pero de modo inesperado. Se parece siempre más a sí mismo que el *sí mismo* que los demás le han otorgado. Por eso puede despertar una expectación algo irritada, pero rara vez cosechar grandes aplausos, porque los aplausos sólo premian al que hace bien de sí mismo de acuerdo con el criterio de los demás. Lo que suele caracterizar al inconformista es que se las arregla para resultar siempre un poco antipático, incluso a sus partidarios, que nunca pueden serlo del todo. Ello no quiere decir, desde luego, que baste con ser antipático para convertirse en inconformista. Ni por supuesto debe presumirse que el inconformista lleve siempre la razón: en lo único en que casi siempre lleva razón es en ser inconformista.

Las «opiniones discutibles» de Juan Benet tuvieron como vehículo más privilegiado la conversación y después, en segundo lugar, sus artículos periodísticos. Los he releído estas últimas semanas, tanto los publicados en forma de libro hace diez años por los desvelos de Antonio Huerga, como los posteriores que conservo recortados. En ellos se constata que las opiniones de Benet no sólo son «discutibles», sino hasta «muy suyas», como también suele decirse cuando se habla en cazurro. O sea que no las tomaba ya hechas de ninguna vulgata ni provenían de los dictados de ninguna *esferodoxia* (la palabra es suya, para designar el afán de sistema omnicomprensivo y autosuficiente), sea indígena o foránea. A toda esferodoxia le reprochaba carecer de los dos órganos principales del pensamiento, la insatisfacción y la inseguridad. Que yo sepa, sólo Rafael Sánchez Ferlosio ha sabido ser en la prensa tan *discutible* y tan *suyo* como Benet. Además, página a página se rebela contra la obligación más sacrosanta del maestro de almas periodístico: *predicar*. Salvo ironía, apenas le conozco complacencias con lo edificante, con la exhortación humanitaria que los bribones utilizan como garantía fraudulenta de elevación moral. Evitaba como la peste el *jarabe de bondad*, sin cuya pringue ningún publicista es tenido nunca por bueno, humanitario y libre del Satán gubernamental. Creo que por eso escribió aquel famoso artículo, «El hermano Solzhenitsin», que despertó tantas cóleras: para empezar, la mía, siempre tan cándidamente conformista y, además, por entonces algo pipiolo. No es que ahora piense que él tenía razón en su diatriba contra el gran escritor ruso, pero comprendo mejor que le alarmase su complaciente beatificación. Previó las miserias del *political correct* tres lustros antes que yo.

Se rehusaba, además, al viejo cuento de la lágrima, que ante el público fácil tanto rinde. Supongo que por eso parecía a los despistados más potentado de lo que en realidad era. Los convencidos de que quien no llora no mama, suelen dar a quien se niega a hacer de plañidera por bien mamado... Lógicamente, ello le privó de premios literarios, porque los jurados suelen verlos con frecuencia mitad como beneficencia, mitad como castigo a los pudientes. Es conocida la argumentación en base a la cual le negaron el Goncourt a Paul Morand: «No se dan premios a alguien que se aloja en el Ritz». Juan Benet siempre daba la impresión de ir o volver de algún lugar suntuoso y confortable, tipo club inglés, lo cual resultaba insoportable para aquellos que categorizan a los demás según les causen lástima, envidia o miedo. También le ganó la previsible enemistad de ciertos columnistas, telepredicadores y, en general, los zalameros de la pacotilla hortera, que mantienen con la superioridad del talento la misma relación que los perros con las farolas: en cuanto las intuyen, se arriman con la lengua fuera, levantan la pata y mean.

En casi toda su obra y en buena parte de su vida, pero sobre todo en sus artículos, Benet se comportaba como humorista. Ahora que todo el mundo tiene que ser *gracioso* cuando escribe, se nota por desgracia que abundan los zafios, rencorosos y maledicentes, pero escasean los humoristas. En un espléndido artículo titulado *Agonía del humor* (1962), ya analizaba Benet los primeros síntomas de esta carencia, declarando con precisión la altura y requisitos de este género infrecuente: «El humor es una modalidad muy refinada del conocimiento crítico que necesita, para desarrollarse, el campo más fértil y valioso de la persona: la voluntad de conocer, la audacia, la sinceridad, la objetividad, el sentido de la elegancia y del ridículo, la rectitud de conciencia y la independencia moral deben estar siempre presentes para sazonar este fruto cuyas áreas de cultivo son cada días más escasas». Miren a su alrededor y comparen. *So long, Juan.* Los aficionados a no pensar sin sonreír ya te estamos echando mucho de menos.

7 de abril de 1993



ALFONSO R. CASTELAO
(Auto caricatura)

El señor Benet pinta y compone

Javier Marías

Escribí hace ya ocho años, cuando Benet vivía, que en cuatro lustros de trato y de frecuentes visitas mías a sus casas jamás lo había visto escribiendo ni tan siquiera lo había «*pillado* recién salido de la escritura» o bajo el efecto de su huella, y si al cabo del tiempo hago memoria no se me aparece una excepción que hubiera podido olvidar entonces.

En cambio sí lo he visto pintando, y más de una vez, o maquinando o retocando *collages*, como si esas actividades plásticas fueran menos secretas o desde luego más aireadas que las literarias. Lo recuerdo en su casa de campo de Zarzalejo, fuera, al aire libre como si fuera un impresionista sin modelo ni paisaje delante, aplicándose con sus pinceles a alguna marina con escena naval incluida, guiándose por sus conocimientos o si acaso por alguna fotografía de reducido tamaño y casi siempre en blanco y negro, y con colores imaginarios, por tanto. Don Juan Benet tenía una enorme capacidad histriónica y un fuerte sentido del espectáculo, de manera que si veía testigos no iba a renunciar a la broma de posar de pintor ante ellos y así rebajar de inmediato, anticipándose, la posible mirada irónica de los amigos. Estoy convencido de que nada le habría gustado tanto como presentarse ante nosotros con blusón azulado, corbata de lazo rojo y una boina aplastada, y no descarto que lo hiciera cuando los testigos fueran sólo de la familia. En todo caso tenía bien estudiados los gestos de los pintores y se complacía en reproducirlos ortodoxamente, sobre todo en adelantar el pincel hasta la máxima extensión de su largo brazo como si midiera con él o comprobara lo cierto de las leyes de la perspectiva. Era un pintor detallista, que concedía extremada importancia a todos los elementos del barco y quizá más aún a algunos pormenores que sólo podría reconocer o advertir un experto en enfrentamientos navales, como si deseara tanto que se percibiera su dominio del color y las formas cuanto su sabiduría bélico-histórica. Pero, como le sucedía en su literatura, tampoco aquí era capaz de no transgredir deliberadamente la verosimilitud en algún otro detalle, sintiendo que la representación de determinadas aves imposibles en la estación o el lugar –por ejemplo–, sobrevolando los palos, podía constituirse en un

irrenunciable rasgo de mixtificación y misterio. Imagino que el espectador ideal de sus cuadros –un Panofsky con erudición naval– hallaría claves simbólicas acaso tan enigmáticas y complejas como las que a menudo se encuentran en sus novelas.

Vicente Molina Foix y yo lo acompañamos a Alicante en abril de 1981, a la que si no me equivoco fue su primera exposición pública de «Operaciones navales y *collages*», ese fue el título, en la Galería Italia 2. Pese al carácter casi familiar de la aventura, lo recuerdo algo nervioso y azorado ante la muestra, como un verdadero debutante temeroso de los veredictos y del ridículo. Huelga decir que no lo hizo y que vendió algunas piezas y regaló otras pocas; yo tuve la suerte de recibir uno de sus *collages* más técnicos y logrados.

Pero también tengo de allí otro recuerdo pictórico durante una visita al Museo de La Asegurada, la colección de arte contemporáneo de Eusebio Sempere, donde asistí a la rapidez de su ojo y a un curioso diálogo municipal y artístico. Andábamos cada uno por una sala distinta cuando don Juan nos convocó a Molina y a mí con grandes aspavientos de urgencia y llevándose un dedo a los labios, como quien avisa en el bosque a sus compañeros de la presencia de un animal y teme espantarlo si emite sonido. Acudimos prestos, y entonces nos señaló, con satisfacción indecible, a un guardia municipal (todavía con casco colonial blanco y uniforme azul marino) que forcejeaba literalmente con un cuadro «matérico», de quién no lo recuerdo. La pieza se había caído al suelo, y de ella brotaban todo tipo de alambres y púas y tapones y clavos y muelles tridimensionales cuya misión, imagino, debía de ser que el posible espectador se sintiera amenazado y que, como se diría hoy con el inaguantable neologismo, todo fuese «interactivo». La caída del cuadro lo había convertido en una masa tal vez no menos confusa que cuando estaba colgado, con desprendimiento de algunas tuercas y corchos, y lo conmovedor era ver cómo el guardia, algo desconcertado pero con indudable voluntad creativa, probaba a recolocarlo en todas las posturas posibles sin acabar de decidirse, y sobre todo procuraba distribuir de nuevo, con exquisito cuidado, los alambres y púas según su mejor criterio pictórico. El hombre pasó largo rato haciendo sus pruebas, retrocediendo un par de pasos para ver si aprobaba su obra, incapaz de recordar la disposición original de tantas materias pero convencido, o así parecía, de que su sensibilidad acabaría por dar en el clavo.

Durante unos minutos los tres espiamos regocijados la magnífica escena, hasta que el sentido del espectáculo de Benet fue más fuerte que su discreción y lo indujo a acercarse al guardia y a entablar conversación con él: «Pues no sé yo si estos alambres deberían estar más erguidos», algo así le

dijo. «¿Usted cree?», le contestó el guardia artista con interés. «¿Me permite usted que lo intente?», respondió don Juan, y se puso a echarle una mano, ya con instantánea y absoluta seriedad, tratando de conjeturar de veras cómo podían haber estado originalmente dispuestos aquellos pinchos. Todavía seguía en ello cuando Molina y yo nos marchamos, y en él no había burla ninguna. Era tan sólo que don Juan, en aquel momento, deseaba ser aquel guardia y coautor, por tanto, de aquella pieza contemporánea.



GALICIA

REVISTA DEL CENTRO GALLEGO



La zona de sombra

Luis Suñén

Para Juan Benet la obligación del narrador es –cuesta trabajo decir que era– iluminar lo sombrío, entretenimiento y zozobra de un ejercicio de conocimiento. Nada más obvio y, por evidente, a menudo olvidado cuando se le nombra o se glosa su obra con la paradoja de adjudicarle una a veces casi insalvable oscuridad. Una oscuridad que, en ocasiones, se atribuía a la del mundo brumoso en el que se desarrollaban sus argumentos y otras, al modo como ponía en pie unas construcciones de apariencia cerrada cuyo acceso cuidaba el mismo personaje que las cumbres de Región. Repasando sus escritos teóricos sobre literatura se observa a las primeras de cambio que Benet considera, ante todo, la fuente tradicional que marca el inicio de la necesidad –llamemos a las cosas por su nombre– de la escritura: la inspiración. Una intención creadora que nace del deseo de escribir pero que sólo se desarrolla merced a la capacidad –que él llega a llamar alguna vez erudición– de hacerlo con el arsenal necesario para resolver los problemas que la correcta expresión de lo que se piensa planteará sucesivamente a quien se empeñe en ello. La inspiración es una luz que se proyecta sobre el campo oscuro del asunto, la realidad, y sólo le es dada verdaderamente al escritor cuando éste posee un estilo. Lo demás son las buenas intenciones, el anhelo del corazón o la fuerza de la sangre. Sólo la relación entre intención y capacidad resuelve en obra de arte lo que pudo empezar, por ejemplo, siendo un desahogo, ese deseo por conocer o por sentir un extraño consuelo, que no siempre debe terminar por hacerse público. La diferencia entre una aventura y una novela es la misma que existiría entre hallar, pongo por caso, las fuentes del Nilo y encontrarse con el horror, sólo así una palabra puede cambiar la pura y diáfana esencia de una vida.

Para Benet la literatura era el misterio. Curiosamente, esa intención hacia lo misterioso la alejaba de la ciencia, precisamente en el mismo punto en que ambas se acercan. Lo que ocurre, dice, es que para la ciencia lo importante es el conocimiento y para la literatura, el objeto de conocimiento. Sin embargo, diríamos nosotros, la literatura se sirve de un modo de conocimiento que la acerca al objeto. La diferencia estará, en definitiva, en que mientras la ciencia fija su objeto, lo rodea, le cierra la salida, la literatura

lo agranda, descubre sus zonas ocultas, subraya con su luz la evidencia de sus sombras. Al contrario de lo dicho recientemente acerca de la utilidad de la literatura –de los libros–, ésta no ofrece seguridad –ahí deja de serlo para acercarse a la pedagogía, a las lecciones que toda alma en formación pide a cada instante–, sino que provoca a su contraria. La literatura, cuando forma parte de nuestra vida, no otorga, ni más ni menos, sino la posibilidad de ayudarnos a convivir con la duda, no a negar ésta o a sustituirla por la certeza. De ahí su misterio, de ahí su eternidad. El discurso literario –dice Benet– sólo puede desarrollarse en el espacio abierto entre una afirmación y su correspondiente negación. Incluso recuerda que el estudio de la novela no es sólo la organización de una taxonomía sino el análisis de un ámbito compuesto por lo que existe y por lo que pudiera existir, no tanto por el territorio que la escritura ha hollado sino por lo que le queda aún y siempre por indagar. Y es que la novela es insuficiente por definición, a pesar de contener en sí tantos rasgos de aquello que la escritura hace posible. Citando a Faulkner: «Como la luz de un fósforo, no despeja las tinieblas, sino tan sólo muestra su horror». Como la casa de Región, «casi vencida por la ruina» –que no es otra sino el exceso de luz–, la literatura necesita a cada momento volver a plantear la pertinencia de su existir en sombras.

No es esta, por desgracia –o por suerte, pues así el bosque deja su espacio a los árboles más altos– la actitud habitual en lo que nos rodea. Y no lo es por la simple y bien clara razón de que lo difícil es asumir el riesgo de la radicalidad desde la certeza de lo oscuro sin que esto deje de serlo para convertirse en un exudado de la sociología barata. En tal sentido Benet fue, además, de una honradez extrañísima entre nosotros, pues lejos de apelar a esa suerte de cuestionable certeza que consiste en la autoproclamación de la superioridad de uno sin mayor razón que el pretendido olvido por parte de los otros, se limitó a escribir con arreglo a su propio convencimiento. No hay en ninguno de sus escritos críticos –que pertenecen además al narrador que mejor ha sabido entre nosotros ordenar su pensamiento teórico– ni un solo exordio en el que trate de echar la culpa de nada al empedrado. Y, curiosamente, se trata de textos de una claridad bien diáfana, que nunca revelan desdén –su desinterés por la literatura española puede ser discutible pero nunca ser acusado de desdeñoso– sino que muestran lo inevitable de las afinidades electivas por no decir lo evitable de las malas compañías. Es curioso cómo releyendo los textos de Benet dedicados a la literatura se ve a las claras al escritor comprometido en plenitud con su obra y sus caracteres. Cómo la dificultad nunca es gratuita sino obedece al rigor de un planteamiento formal que, eso sí, resultaba prácticamente inédito entre

nosotros. Sólo Valle-Inclán en la primera mitad del siglo extrema de tal modo la exigencia y en muchas ocasiones para mostrar lo mismo que Benet: la ruina. No juguemos al fácil ejercicio de las adivinanzas, de las transposiciones, pero sí mirémonos en la geografía regionata con la misma desconfianza activa con que lo hemos hecho en los espejos del Callejón del Gato.

Recordemos que para llegar a Región hay que atravesar «un elevado desierto» y que el viajero «un momento u otro conocerá el desaliento al sentir que cada paso hacia adelante no hace sino alejarlo un poco más de aquellas desconocidas montañas. Y un día tendrá que abandonar el propósito y demorar aquella remota decisión de escalar su cima más alta...o bien –tranquilo, sin desesperación, invadido de una suerte de indiferencia que no deja lugar a los reproches– dejará transcurrir su último atardecer, tumbado en la arena de cara al crepúsculo, contemplando cómo en el cielo desnudo esos hermosos, extraños y negros pájaros que han de acabar con él, evolucionan en altos círculos». Quien aquello escribiera dijo también en otro lugar que ese mismo hombre –él, nosotros que hemos querido acompañarle– tal vez decida abandonar el camino de lo evidente para aventurarse en la dirección opuesta a la del saber. Una dirección –la de la literatura asumida con todas las garantías del fracaso como única luz a lo lejos– trazada por «la incertidumbre, la memoria, la fatalidad y el temor».

Benet organiza su intención de iluminar la zona de sombra con las armas del estilo, paso sin el que la inspiración no sale de su estado de pura declaración de intenciones más o menos ilusionadas. Y el estilo cubre todo, desde la mera situación de los hechos hasta el modo como éstos se producen, empezando por dar a las cosas su verdadero nombre aunque éste no importe. Las dos primeras páginas de *Saúl ante Samuel,* o el comienzo de *La otra casa de Mazón* o la declaración de intenciones de *La inspiración y el estilo* –¿habéis observado los arranques de los libros de Benet, cómo está en ellos su universo físico, su talante moral, los rasgos de su escritura?– resumen en ese punto todo el universo de su autor con la admirable maestría de quien sabe que su dirección habrá de ser la misma siempre, como la mirada de Matthew Arnold contemplando las playas de Dover en el poema que el propio Benet tradujera hace diecisiete años: «En un llano a oscuras nos hallamos, entre confusos ecos de luchas y vuelos, donde ignorantes huestes combaten en la noche».


Céltiga

Juan Benet al trasluz
Palimpsestos subversivos en Región

Jorge Machín Lucas

> «Posiblemente si los propios escritores no se preocuparan, de vez en cuando, de facilitar alguna información acerca de lo que pasa entre los bastidores de su trabajo, todo esto podría caer fuera de la crítica para entrar de lleno en el terreno de las convicciones y de las preferencias. Me parece demasiado aventurado suponer que a un escritor le ha venido una idea por una vía o por otra, si él no lo confiesa y confirma. Pero, de una u otra forma, acostumbran a confesarlo»[1].

Cuando Juan Benet dejó escritas estas palabras, tenía la intención de asentar unas de las claves para una vía de comprensión de su obra: el hecho literario debe ser abordado desde la rigurosa contrastación de fuentes y desde el reconocimiento explícito del autor en cuanto al peso de determinadas influencias, y no se le puede suplantar desde las filias o fobias particulares de la crítica.

En cuanto a lo que incumbe a este artículo, huelga decir que en la configuración y articulación del mundo literario de Región, tanto en su estructura física como en sus repercusiones en ciertos personajes, hay una serie de variables, en forma de influencias, que conviene tener en cuenta para una aproximación mucho más certera a su análisis, con el común denominador de la exigencia intelectual y de la irrenunciable vocación de estilo de que hizo gala el madrileño a lo largo de su vida, ya desde los albores de los años 50, aunque irrumpiese definitivamente en el mundo de las letras en la siguiente década.

Si bien es cierto que su profesión de ingeniero le había dotado de conocimientos científicos más que sobrados para acometer una empresa de tal calibre, sus intenciones dentro del terreno de la musas eran otras bien diferentes a las de la empírica tradicional. En su narrativa se produce una deliberada escisión, tanto en lo ideológico como en lo formal, entre ciencia y literatura, dando primacía a la segunda vía de conocimiento, que se plasma, fundamentalmente, mediante una subversión de las premisas tradicio-

[1] *Juan Benet,* La inspiración y el estilo, *Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 67.*

nales de la primera, incardinadas en los parámetros lógicos y racionales, para dar paso a una estética marcadamente antirracionalista. En Benet, la subversión de las cláusulas inherentes al positivismo equivaldrá a una subversión de la realidad en todos los órdenes, en aras de una exaltación del estilo sobre el monocorde carácter informativo de la obra narrativa y de una inmersión del lector en los procelosos terrenos de lo fantástico y de lo casi inefable.

Con este propósito, cuatro referentes palimpsésticos, de variado signo y procedencia, con los que va a propiciar dicha subversión, son actualizados y revitalizados con el fin de llevar a cabo la construcción de un mundo autorreferencial, exento de testimonio crítico, social o histórico, radicalmente opuesto a esas premisas tan propias del «realismo social», en boga a la sazón, adocenado y sumido en el marasmo que provocaba su obsesión por convertirse en testimonio crítico ante la censura periodística por parte del régimen franquista y por preterir el estilo al argumento. Estos referentes son el narrador norteamericano William Faulkner y el brasileño Euclides da Cunha, así como el antropólogo escocés James George Frazer y el filósofo alemán Friedrich Nietzsche.

Lugar común de la crítica literaria actual ha sido el vincular hasta la médula la narrativa de Juan Benet con la ascendencia intelectual y literaria de William Faulkner. Si bien es cierto que el magisterio del narrador del Mississipí es palmario, este etiquetaje ha llevado a una indeseable e improductiva simplificación acerca de los elementos palimpsésticos que intervienen en la forja de una de las más singulares obras narrativas de la segunda mitad de este siglo en las letras españolas. Antes que nada, es de todo punto insoslayable que la figura del narrador norteamericano actuó como mentor espiritual para orientarle dentro de un canon de valores literarios cuando se encontraba en sus inicios, en aquellos momentos en que un escritor en agraz necesita un referente sólido cuando sólo percibe la confusión que le producen una infinitud de tendencias, actitudes y variables, tanto en lo temático, estructural, estilístico e ideológico, dentro del vasto terreno del arte literario[2]. Por otra parte, conviene recordar que fue el que le abrió a la incorporación como material novelístico de lecturas tan importantes como las del mencionado antropólogo Frazer, la del filósofo Bergson y la *Biblia*, entre otras.

De todos modos, sus efectos en la obra benetiana han sido notablemente sobredimensionados, posiblemente a causa de dos factores: por un lado, la

[2] *A pesar de que casi toda la crítica ha incidido en la fuerza de esta relación, tal vez sigue siendo el trabajo de María-Elena Bravo aquél que mejores frutos ha cosechado, en «Ensanchando el horizonte del discurso literario»,* Faulkner en España, *Barcelona, Ediciones Península, 1985, pp. 266-302.*

dificultad de penetración por parte del lector, tanto del «empírico» como el «crítico» en terminología de Umberto Eco, en sus obras, acusadas injustamente de herméticas o crípticas, que exigen una o varias lecturas pacientes y reflexivas para acercarse a su sentido y para acometer este rastreo de fuentes; por otro, el mismo Juan Benet, que nunca le escatimó elogios y que lo mantuvo como centro de reflexiones en sus declaraciones. La lectura de la narrativa de Faulkner fue frecuentada por él a lo largo de toda su vida y llegó a convertirse en una admiración que rayaba en la obsesión. Pero, con todo, fue permeable a muchas otras figuras de las que se ha dado breve noticia y que no se han ubicado correctamente en su obra. Este oscurecimiento producido por la alargada sombra del norteamericano ha dejado a la obra del ingeniero madrileño sin numerosas claves para una aproximación mucho más cabal a su sentido y a su finalidad subversora.

Si nos ceñimos a la configuración del mundo de Región, durante mucho tiempo se ha venido diciendo que la influencia del premio Nobel ha sido capital para la forja de dicha narrativa, y que en sus bases configurativas se hallan las huellas de su celebérrimo espacio imaginario denominado *Yoknapatawpha County*, trasunto y encarnación del *Deep South* norteamericano, así como del Combray de Marcel Proust, la Comala de Juan Rulfo o la Cuernavaca transfigurada de Malcolm Lowry (si obviamos, por motivos cronológicos irrefragables, opiniones que vinculaban el espacio regionato con la corriente del «realismo mágico» suramericano en general y con el Macondo de García Márquez, en *Cien años de soledad*, en particular, cuando sendas obras habían sido publicadas el mismo año, en 1967, y teniendo en cuenta que la idea de crear ese territorio de ficción ya rondaba la cabeza de Benet a principios de la década de los 50 y que ya había publicado la serie de cuentos *Nunca llegarás a nada*, de 1961, en la que ese mundo ficticio ya había dado sus primeros estertores en tres de sus cuentos).

Ya en el año 1980, Malcolm Alan Compitello dejó asentada la idea de que en la forja del microcosmos regionato pesaba mucho más la figura del periodista y narrador brasileño Euclides da Cunha, al evidenciar los paralelismos estructurales entre ciertas partes y motivos estructurales e incluso ideológicos que van del vector que une su obra *Os Sertões (Los sertones)* con *Volverás a Región* en un excelente estudio comparativo[3]. Fue un análisis certero, aunque incompleto, que ponía en evidencia la lectura y traslación parcial de la gran obra épica del carioca por parte del narrador e ingeniero madrileño, pero que posiblemente, al tratar de abrir un nuevo cauce de comprensión, también amplificó las dimensiones de dicho palimpsesto.

[3] *M. A. Compitello, «Region's Brazilian Backlands: The Link between* Volverás a Región *and Euclides da Cunha's* Os Sertões», Hispanic Journal, *I, II (primavera de 1980), pp. 25-45.*

En primer lugar, simplificó la cuestión y evidenció simplemente una relación entre ambos textos, cuando *Volverás a Región* y su cronotopo no son más que eslabones indisolublemente ligados a todo un ciclo literario, el de Región, por encima de divisiones genéricas, formales, estructurales, temáticas e ideológicas, el cual va mucho más allá de la configuración de un espacio meramente físico. Sin duda, Región fue un espacio imaginario deliberadamente articulado para que reposasen sobre su enrarecida naturaleza las hondas divagaciones y especulaciones acerca de la duración, la memoria y la conciencia escindida entre la razón y la pasión, un *locus eremus* para el que los elementos físicos servían de encarnadura material a tragedias humanas de resonancias universales. Por otra parte, magnificó la importancia de la incorporación de tales elementos procedentes de la observación empírica, tal vez como contundente reacción a aquellos críticos que torticeramente habían buscado las raíces en las obras anteriormente mencionadas, cuyas lecturas, sin lugar a dudas, Benet había escanciado, aunque sólo le habían servido de acicate, no de modelo, ante una imperiosa necesidad: la creación de un mundo de ficción autorreferencial, que se abre y se cierra en su propia condición literaria y que se aparta de cualquier intento de explicar la situación española de aquel momento.

Este factor, el de la autorreferencialidad, no ha sido percibido claramente por un buen núcleo de la crítica que había ignorado relacionar su obra con su primer y programático libro de ensayos, *La inspiración y el estilo*, en su capítulo «La entrada en la taberna»[4], en el que dejaba ya patente, a todas luces, su rechazo a las fórmulas derivadas del positivismo (costumbrismo, realismo y naturalismo) y en su ensalzamiento del valor del estilo –su anhelado *Grand Style*, que, a su parecer, decae y desaparece definitivamente de las letras españolas con la muerte de Cervantes– sobre el de la información.

Es cierto que da Cunha y Benet compartieron afinidades no sólo en el terreno literario sino también en el profesional: la ingeniería les dotó de una serie de conocimientos y de un utillaje científico-técnico para erigir un espacio literario con toda solvencia descriptiva. De todas formas, este factor sólo conviene ser tenido en cuenta para explicar una de las claves de su acercamiento e identificación con el suramericano, ya que a Benet no le hacía falta esta aportación cientificista para el diseño del cronotopo regionato, si tenemos en cuenta que llevaba a sus espaldas su propia formación académica como ingeniero de obras públicas.

[4] Op. cit., *pp. 87-112.*

Llegados a este punto, nos preguntaremos qué fue lo que atrajo tan decisivamente a Benet hacia da Cunha: por un lado el azar, ya que su lectura fue guiada involuntariamente por necesidades laborales (las de entenderse con sus operarios monolingües del gallego, aunque fuese obra brasileña)[5] y por otro, mucho más avieso, el de subvertir los cánones del positivismo con un modelo perteneciente a ese movimiento. Da Cunha se rigió en su novela desde los parámetros de la referencialidad narrativa, deudor todavía de los métodos positivistas de la segunda mitad del diecinueve, al analizar el *Sertâo*, árida zona nororiental del Brasil, mientras que Benet lo hizo exclusivamente desde la ficción, la autorreferencialidad, en su contacto con la inspiradora zona leonesa de la comarca de El Bierzo, a la que transfiguró casi por completo. Así pues, las actitudes y los propósitos son distintos y, aún más, se subvierten *ex professo*, a pesar de la admiración y del contacto.

Conviene dejar claro que da Cunha para Benet, en su incorporación a la obra regionata, no deja de ser más que un modelo literario de cómo convertir la ciencia y el reportaje en arte estético y en escenario para la especulación, al trasladar a la novela sus primigenias crónicas periodísticas para el *Estado de Sâo Paulo* sobre la rebelión de los *caboclos* bajo la férula del fanático iluminado Antonio *Conselheiro*, producida en la última década del XIX, lo que sedujo mucho más al madrileño que su frío y preciso análisis científico o su compromiso social e histórico. Nuestro autor siempre fue mucho más afecto al valor intrínseco del estilo que al bisturí diseccionador de una realidad y a cualquier tipo de pretensiones de servir de testimonio de época, como así fueron las del brasileño.

Para Benet, el mundo de Región no es sólo su configuración física en los aspectos topográficos, geológicos, climáticos, antropológicos, botánicos o faunísticos, ni en apariciones de «higrómetros» humanos o animales que demuestran la sequedad medioambiental, de flores como las «bromelias» o de «personajes-guía» sin dimensión humana que tutelan al lector en su viaje literario, así como en parecidos entre personajes, en amor por la descripción de la estrategia militar o en cosmovisiones pesimistas del mundo, que comparten ambos escritores. Juan Benet tenía ya una personalidad literaria lo suficientemente avanzada como para no sólo saber asimilar, sino también modificar para sus propios intereses, el trabajo de campo de *Os Sertôes*.

[5] *Acerca de los primeros contactos con la obra del brasileño, vid. Juan Benet, «De Canudos a Macondo»,* Revista de Occidente, *Segunda Época, 24, Núm. 70 (Enero de 1969), pp. 49-57 y la entrevista concedida a Fernando Tola de Habich y Patricia Grieve, «Decadencia española», en* Juan Benet. Cartografía personal, *Valladolid, Cuatro Ediciones, 1997, p. 47.*

El espacio regionato, que asimila estratégicamente estos elementos hipotextuales y los incrusta en su tejido con una nueva dimensión y propósito, va mucho más allá, dentro de una estética antirracional, hacia los terrenos de la irrealidad, de lo fantástico, de la ambigüedad, de la incertidumbre y del extrañamiento del lector, en que las conciencias rememorantes de los personajes, inscritas en un tiempo congelado, espacializan mucho más el texto, tanto en extensión de páginas como en densidad y profundidad conceptual, que la misma descripción del *locus* que se encuentra en la primera parte de las cuatro que componen formalmente la novela. Por ende, los evidentes elementos que incorpora de esta relación palimpséstica no dejan de ser más que el soporte escenográfico para un universo literario pseudopositivista.

En conclusión, da Cunha disecciona con su bisturí narrativo una sociedad en quiebra política y espiritual con un prurito ciertamente testimonial y regeneracionista, desde su confianza en el cientificismo y en la razón empírica, mientras que Juan Benet se encamina por los meandros novelísticos y estilísticos de la ficción por la ficción, del arte por el arte, cuando cree que los intentos de regeneración del «realismo social» han fracasado no sólo por las circunstancias históricas, sino por sus propias equivocadas premisas: un arte –porque aun en manos de dicho movimiento la literatura no deja de ser otra cosa– no es perenne, según las ideas estéticas del narrador de Región, si renuncia a la forja de un estilo personal y elevado.

Así pues, su admiración hacia da Cunha, de la que no hay ninguna duda, se convierte en un arma de doble filo para una inteligencia sesgada como la de Benet: recoge de él aquellos elementos que más le interesan y los subvierte en aras de una literatura exenta de compromiso y volcada en un nuevo estilo contrario a la razón. En este caso, el *atrezzo* mítico de Región es el contrafuerte que aguanta las paredes de un segundo lenguaje: el especulativo. El «ciclo de Región» al completo pretende convertirse en una honda divagación de carácter digresivo sobre la ruina, encarnada materialmente por el desolado paisaje y espiritualmente, por las desgarradas conciencias –caracterizadas por una evidente falta de *decorum* que las convierte en portavoces inequívocas de las reflexiones benetianas– que construye, pero profundizada en serio a través de temas como la duración, el estancamiento temporal, la memoria del pasado-que-no-fue, el desgarro de las conciencias de los personajes, la dialéctica entre razón y pasión, sociedad o familia e individuo (encarnadas por el *ordo tremoris* regionato, dirigido por las impersonales fuerzas de Mantua y su cústode el Numa, y por el *ordo amoris* que guía a los personajes hacia su destrucción definitiva por parte de los anteriores), represión-sexualidad, fatalidad...

La pregunta es ahora: ¿cómo consigue Benet llevar a cabo la subversión? Lo cierto es que por otras vías muy alejadas del método positivo. Benet anima, humaniza, el espacio que construye con las abundantes e innovadoras metáforas y comparaciones, así como Frazer y la tradición o mitología clásica le ayudarán con sus alientos míticos a infundir esta desrealización de la zona. No sólo la figura del Numa, misteriosa creación que procede tanto de la lectura de *The Golden Bough* (*La rama dorada*) del escocés, a partir del guardián del bosque de Nemi, como del rey Numa Pompilius de *Bioi paralleloi* (*Vidas paralelas*) de Plutarco[6], sin descontar la presencia de leyendas de tradición oral sobre ciertos pastores y guardas de la zona del Vegamián que no habían bajado de las montañas[7], sino que también se infiltra en su mundo literario todo un pensamiento mítico que le aporta los elementos y la *forma mentis* para la transformación de este inhóspito mundo, regido por una suerte de fuerzas impersonales de las que el guarda mantuano es el cústode y valedor. Proceso que también le propiciará el uso de la *Biblia*, con sus imágenes y parábolas, hontanar de estilo grandilocuente.

El contacto con Bergson, también recogido gracias a Faulkner, le lleva a las constantes ideológicas de la temporalidad y de la memoria, que son las que realmente nutren el discurso de las ruinosas conciencias encarnadas por el espacio regionato[8]. El cronotopo no sólo está aislado físicamente, sino por una especie de temporalidad congelada en la que un presente suspendido en el éter es dominado por un pasado de frustraciones en el que pasa más lo que pudo haber sido que lo que en realidad fue, abierto a un futuro condenado a la repetición. Nos encontramos ante el tiempo de la conciencia de los regionatos, desgarrada y gobernada por fuerzas diferentes a las de la cronología convencional.

Por último, Compitello evidenció concomitancias bastante plausibles entre el general nacional Eduardo Gamallo, el cual acelera la destrucción de Región con su vesania militarista que surge de un trauma amoroso del pasado, y el *Conselheiro* que pone en jaque a la recién instaurada república brasileña, dominado por la atávica violencia familiar que hereda y por su fracasado matrimonio, pero no se ha incidido en que, con gran posibilidad, es más importante en Benet la figura de Friedrich Nietzsche en el diseño de

[6] *Víd. Mariano López López,* El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto, *Madrid, Verbum DL, 1992, pp. 211-229.*

[7] *En palabras del propio Benet a Anita Rozlapa y John P. Dyson, «Lo particular, el detalle», en* Juan Benet. Cartografía personal. ed. cit., *p. 117.*

[8] *Víd. Randolph D. Pope, «Benet, Faulkner and Bergson's Memory», en Roberto C. Manteiga; David K. Herzberger y Malcom Alan Compitello editors,* Critical Approaches to the Writings of Juan Benet, *Hanover and London, University of Rhode Island, University Press of New England, 1984, pp. 243-253.*

personajes –si tenemos en cuenta que Región no es sólo espacio físico, sino de conciencias– en sus actitudes contrapuestas pero complementarias que van a incidir en la dialéctica entre apolíneos y dionisíacos, entre hombres de reflexión y de acción.

La exhumación de esta fuente no sólo se puede acometer a partir del narrador-editor paratextual de *Volverás a Región* sobre Nietzsche[9], sino en el hecho de que el mismo Benet ya había reconocido en una entrevista que su admiración por el filósofo alemán, típica de sus pulsiones de juventud y previa incluso a la de Faulkner, le había llevado a la lectura de gran parte de sus obras, entre las que destacada, con un mayor énfasis, *Die Geburt der Tragödie* (*El origen de la tragedia*), donde se formula dicha dialéctica[10]. Asimismo, su contacto con Pío Baroja[11], dentro de la distancia ideológica y novelística que mantuvieron, pudo reforzar esta relación de influencia, ya que el de Vera de Bidasoa también había sido tentado por el espíritu filosófico del teutón, y prueba de ello es la plasmación que, por poner un ejemplo, había hecho en la actitud de César Moncada en *César o nada*, incorporada en las progresiones íntimas del protagonista.

En parte, esta influencia se permea en el conflicto recurrente entre la razón y la pasión, que anula las vidas de los personajes benetianos. Sirvan como prueba las actitudes que muestran en *Volverás a Región* el doctor Daniel Sebastián, baluarte de una razón estéril propiciada por el sentido del fracaso personal, hundido desde hace décadas en el quietismo, el recuerdo y una cierta ataraxia y solipsismo vital, y Marré Gamallo, mujer que ha pretendido a lo largo de su vida encontrarse consigo misma a través de una desafortunada búsqueda de la plenitud sexual. O, en *Una meditación*, Cayetano Corral, obsesionado por el perfeccionamiento de un reloj, mientras su amada Leo Titelácer y Carlos Bonaval tratan de colmar su pasión en la cueva de la Mansurra. O, en *Un viaje de invierno*, en que una frustrada Demetria se compone un castillo de recuerdos ficticios mientras su criado Arturo de Bremond trata de encontrar el significado de su destino en los bosques de Mantua remontando las aguas del infausto río Torce. Esta dialéctica entre personajes pasivos y activos se acentúa exponencialmente en *Saúl ante Samuel* (cuyo título, en referencia al mito bíblico del rey y del profeta, alude a la complementariedad entre el hombre de acción y el contemplador o de reflexión) en los personajes de la acción narrativa, los Bertrán de Rodas, y la abuela sibila y el primo Simón que se encargan de refle-

[9] *Juan Benet,* Volverás a Región *(comentado por Víctor García de la Concha), Barcelona, Ediciones Destino, 1996, p. 331.*

[10] El Urogallo, *núm. 35 (marzo de 1989), p. 33.*

[11] *Juan Benet, «Barojiana»,* Otoño en Madrid hacia 1950, *Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 15-51.*

xionar, desde el pensamiento esotérico y desde la rememoración metaliteraria, respectivamente, acerca del fratricidio que vertebra la diégesis de la novela.

De todas formas, Benet hace un uso de este tema de manera muy peculiar. Para Nietzsche, lo que fue la trágica síntesis de una dialéctica que se unifica en la expresión artística y en actitudes y fenómenos estéticos, fue para Baroja un reflejo de actitudes vitales al servicio de un regeneracionismo político y social, mientras que en Benet se destinó a la creación de un mundo literario *sui generis* y de unos artificios de ficción que en estas actitudes opuestas pero complementarias realizan amargos cantos a la desesperanza y a la imposibilidad de vencer al destino inapelable de Región y de las fuerzas impersonales del bosque de Mantua que lo determinan, así como metonímicamente representa el eterno conflicto entre la razón y la pasión, el choque y el cisma entre los intereses de la sociedad y las fuerzas sin protocolo del individuo.

Asimismo, la idea del eterno retorno debe ser tenida en cuenta en personajes que, en un momento u otro, deciden iniciar un segundo viaje para buscar su destino en el corazón del bosque de Mantua, donde este ciclo viático se cierra sólo ante los inapelables dictados de la fatalidad –«un plato de más sustancia–[12], bien a manos de un Numa sediento de impartir la justicia regionata para «restablecer el silencio habitual del lugar»[13], bien a causa de un destino predeterminado. Sirvan como ejemplo estos tres botones de muestra: en *Volverás a Región*, Marré Gamallo vuelve a Región, después de una marcha forzosa provocada por la deflagración bélica, para encontrarse consigo misma después de su atrabiliaria singladura por una vida llena de penurias amorosas y sexuales, sin posibilidad de desandar los pasos perdidos y con las horas contadas hacia una muerte inexorable que se producirá cuando pretenda volverse a ir; en *Una meditación*, la prima del innominado narrador, Mary, vuelve de su exilio de posguerra para morir, al intentar marcharse de nuevo, después de matrimonios y amores abocados al fracaso, y Carlos Bonaval decide repetir una fracasada experiencia amorosa con Mary, en forma de viaje a las montañas, cuando lo emprende de nuevo con la lúbrica Leo, lo que determinará el final de la novela y el arrasamiento telúrico de la zona; finalmente, en *Un viaje de invierno*, Arturo de Bremond aparece y desaparece de «La Gándara» para remontar, como ya hemos mencionado, las aguas del Torce con la intención de buscar un destino que ejecutarán «los guardas de Mantua».

[12] Volverás a Región, *p. 136*.
[13] Ibid., *p. 335*.

En definitiva, Benet, a pesar de esta amalgama de referentes hipotextuales, no es sincrético. No exhuma cadáveres literarios, sino que, con estos palimpsestos, inventa y abona el *humus* de su imaginación y de su praxis narrativa. Se deja influir y se identifica con los modelos previos, pero no incorpora ni imita parasitariamente. Esto da lugar a una Región que no es, en modo alguno, una reducción de España, aunque parta de ella en sus esencias, sino invención personal, palimpsesto y entramado ideológico, fuera de cualquier tipo de compromiso, además de plataforma para indagar unas conciencias ficticias fracturadas por ósmosis con la zona. Todo al servicio de un insólito y necesario viraje de nuestras letras sin herederos de su talla por lo auténticas y personales de sus premisas, en una poética irrepetible.

A fin de cuentas, Juan Benet es como un códice, un palimpsesto, que, puesto al trasluz, deja percibir las huellas de una tradición al servicio de una apuesta personal de modernidad. Porque, como afirmó en cierto momento: «A mí no me preocupa nada esto de las influencias; yo las admito. Cuando leo un libro que me llama mucho la atención, no me importa nada ser influido por él. Debo tener un temperamento femenino, me fecunda cualquiera, a condición de que tenga cierto poder fecundador»[14].

[14] *En «Adler, Halda, Facit»,* Juan Benet. Cartografía personal, ed. cit., *p. 93. Se trata del coloquio sobre novela actual de Madrid con D. Villanueva, J. M. Martínez Cachero, G. Sobejano y J. Marco en el mismo* Juan Benet.

El escribano de las musas

Blas Matamoro

Explorador de lo desconocido, el escritor, para Juan Benet, no debe exponer sobre su obra unos conocimientos que no tiene. En ocasiones, siguiendo un precepto no escrito, Benet ha transgredido esta norma, dando cuenta de lecturas y preferencias (necesariamente, también de rechazos), teorizando lo suyo. Y así en *La inspiración y el estilo, La moviola de Eurípides, Del pozo y del numa*, «Reflexiones sobre Galdós» (*Cuadernos para el diálogo*, diciembre de 1970).

En general, su actitud milita contra la crítica en una suerte de gnosis de la lectura: hay que aceptar los textos como son, recorrerlos sin quitar ni añadir nada, tantas veces como se quiera. Sólo hay una lectura posible (o sea: necesaria, que tal es la posibilidad única, necesidad), la que emociona sin descifrar. Si hay un conocimiento literario, no puede separarse de su objeto. De ahí lo gnóstico de la propuesta benetiana.

Puede pensarse que esta aproximación a la lectura como acto compacto, pleno de sí, blindado y hermético, es una consecuencia extremada de cierto romanticismo. En efecto, Benet recoge postulaciones románticas: la libertad contra el canon, la autonomía del arte, su indeterminación respecto a la sociedad y la historia, su desinterés por lo temporal, el hecho de que la novela se haya convertido en el espacio de toda la literatura, salvo la lírica (Novalis propuso la novela, el romántico *Roman*, como discurso abierto y omnívoro, totalidad de los géneros y, por lo mismo, ausencia de todo género), gratuidad de la obra, facultad de fijar sus propios fines. En especial, hay dos ingredientes románticos (o neorrománticos, si se prefiere, en razón de las fechas) que adquieren particular fuerza en su exposición. Uno es el rechazo de la pretensión racionalista de ver claro, de ser lógico, de tomar la literatura como una docencia moral. Otro es el carácter radicalmente individual de lo que él llama estilo. Si cada individuo es único, el estilo escapa a la razón: de lo único no hay ciencia. Pero si esto fuera así, cada escritor tendría su propia lengua, su idiolecto exclusivo y personalísimo. Hay un punto de inflexión en que el estilo, por individual que sea, se sumerge en lo social, porque se formula en un lenguaje que no es individual, sino colectivo (popular llega a decir Benet). ¿Cuáles son los alcances

de este individualismo estilístico? ¿Se trata quizá de una sugerencia utópica, de un deber ser inalcanzable, el devenir uno mismo, siempre uno y siempre el mismo?

Más aún: el escritor benetiano es una suerte de oráculo sustituto en esa difusa religión sustituta de todas las religiones que es, para los románticos, el arte. Escribano de las musas, contesta de modo oracular a las preguntas que, antiguamente, se dirigían a los dioses. Lo que llama estilo es un estado de gracia que proporciona un saber que trasciende al intelecto. Lo anima un divino soplo: lo aspira y se inspira con ese *pneuma*. Etcétera.

Con todo, este personaje vehicular de lo sagrado no se atiene a ninguna institución. Si alguna lo ha formado/informado, él se deforma. Su relación con las religiones organizadas es la de un apóstata. Como todo ser religioso, cree en el papel decisivo de la muerte, pero sin atribuirle trascendencia ninguna, según haría un cabal religioso. Tampoco persigue una sabiduría que consuele de la inexorable mortalidad, según harían ciertos filósofos. La muerte es, para el artista, algo radical y único, es la muerte de cada quien, un acontecimiento existencial, no un objeto de meditación. Por decirlo con palabras de Benet: «Permanece inmemorialmente en la incomprensible lozanía del misterio».

En esta suerte de religiosidad sin iglesia, el artista se decanta por lo trágico, en tanto insiste sobre lo trágico de la condición humana. Su misión es escrutar un objeto invisible y averiguar un destino ignorado, del que apenas se percibe su carácter humillante, que ninguna antropología podrá explicar jamás. Ensimismado en este derrotero imposible, el escritor sólo piensa en él mismo, haciendo caso omiso de los otros. Su discurso no escucha ni dialoga, es un monólogo que se colma de sí. Gira en torno a la escasa dicha y la abundante desdicha que se reparten los seres humanos en cualquier tiempo y lugar: siempre será ambigua su naturaleza, torpe su sociedad, insuficiente su ciencia.

Con la profanación del mundo, con la modernidad –fenómeno que Benet roza sin explicitarlo– se ha perdido el saber absoluto que proporcionaban las religiones. La ciencia no pretende sustituirlo, a pesar de la enorme dignidad social de que goza. El arte sí, pero no lo consigue. Logra, en cambio, recuperar el mito, la realidad circular de la condición humana. Lo que, siguiendo a Thomas Mann, Benet simboliza con la figura del pozo, junto al cual un anciano recuenta leyendas para que las aprenda un adolescente, es decir un anciano futuro. En este recuento de los mitos se explaya la historia que, por paradoja, no da sabiduría, sino incredulidad (una forma benetiana de la sabiduría, a su pesar). El mito es el pasado que no espera ninguna sucesión, el pasado sin futuro. Una pura retrogradación que escinde

la visión del hombre, animal mítico, de la visión de la historia que tiene el hombre como animal histórico, precisamente. La historia sólo les pasa a los hombres. Les ocurre, pero no los define.

La literatura no juega a decir la verdad, porque ésta es inefable, y dispone del lenguaje, que sólo es capaz de error; no puede ser demostrativa y, en consecuencia, tampoco se la puede contradecir ni investigar; ni prueba ni pide consenso, ni lucha, ni clama. Cuando, a pesar de dimitir de todas estas actividades, sigue significando algo, ese residuo de la palabra es la literatura. Su tarea consiste en enfrentarse con la muerte, la realidad como misterio y el absoluto, sin esperanza de dar cuenta de nada de ello. Como dije al principio, es una exploración de lo desconocido que no produce ninguna explicación. Un escritor ha de escribir sobre lo que ignora. Si escribe sobre lo que sabe, hace falsa ciencia. Lo que llamamos creación artística es lo opuesto al conocimiento en tanto organización analítica del saber, es la oposición al saber que plantea el misterio. El escritor se hace tal porque comprende que no puede articular un saber satisfactorio de la realidad que sea responsable de sí mismo, que dé cuenta de sí mismo. Es entonces cuando emprende la ruta del no saber por donde deambula la palabra del arte.

La novela es el lugar privilegiado de esta experiencia. No la novela del siglo XIX, biografía de un sujeto que lograba armonizar su destino con su carácter en el escenario de la historia, sino la novela del siglo XX, cuyo antepasado es Cervantes, que considera la vida como lo contrario de una biografía, como una intermitencia de episodios. Benet se sirve de su profesión de ingeniero para practicar su escarnio en la novela. *Volverás a Región* es una fantasía hidráulica opuesta a la sensatez hidráulica del ingeniero Benet. El mal ejemplo sería el inverso: Galdós, que no era ingeniero ni topógrafo, intentando hacer un relevo catastral de la sociedad española de su tiempo, y siguiendo el todavía peor ejemplo de Balzac.

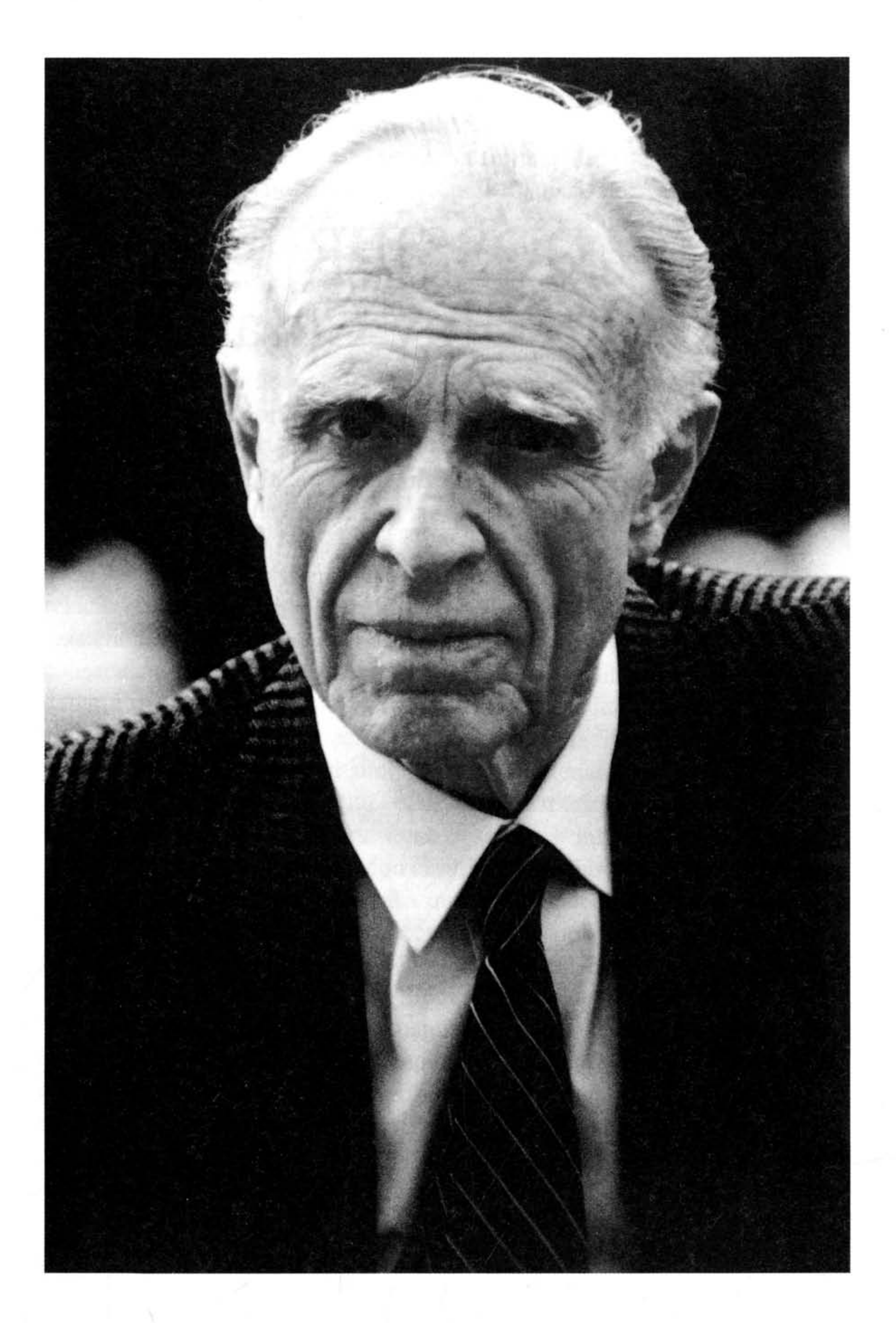
Llego en este punto, o sea el intento galdosiano de un mapa total de la España decimonónica (un mapa borgiano destinado a convertirse en harapos de toponimia) a la consideración de Benet sobre la literatura española. Su parábola tiene un momento de transformación decadente, el siglo XVI, cuando el Gran Estilo épico se empequeñece al convertirse en novela y los escritores se encierran en la taberna para entregarse al costumbrismo casticista, cuyo ejemplo extremo es, precisamente, el naturalismo del siglo XIX emblematizado por Galdós. En esa taberna, los escritores españoles rumian su *mala hostia*, provocada por la ignorancia en que los sume la sociedad circundante. En lugar de sostener una permanencia actualizada del Gran Estilo (Valéry, en Francia, constata que la lengua literaria sigue siendo la del Gran Siglo, el XVII) o deshacerlo en una maniobra nihilista que da

lugar a la narrativa del siglo XX (el fenómeno descrito por Claudio Magris en *El anillo de Clarisse*), los escritores españoles clausuran su relación con el mundo y se convierten en mundillo.

Una literatura decae cuando separa la forma y el fondo, es decir cuando pierde su facultad simbólica y cae en el manierismo. El texto se vuelve ídolo o fetiche, y se crea otra escisión desvalorizadora, la que distancia lo culto de lo popular. Vale la pena señalar que la fecha del declive, el siglo XVI, coincide con la conquista de América y el apogeo del humanismo renacentista en España. En la visión de Benet, la literatura escrita en español fuera de España no cumple ninguna función, no existe. La contaminación del adentro (influencia italiana del Renacimiento) y del afuera (expansión americana) disminuyen la capacidad española en cuanto a tensión épica, fenómeno ya apuntado por Menéndez Pidal, Antonio Machado y otros defensores de la diferencia hispánica como prenda de valor cultural. Una forma elevada de casticismo, si se quiere, que por paradoja afecta también a Benet.

Un forcejeo irresuelto anima esta reflexión de Benet. Se dirige a otro: su relación con el realismo. No está nada claro que Benet dejase de admitir la existencia de una realidad preexistente al texto, aunque misteriosa y, en consecuencia, inexpugnable al conocimiento, realidad que la literatura debería dominar, no inventar. Y viceversa. Más bien da la impresión de situarse en una frontera indecisa, dominada por una filosofía realista que no puede llevarse a cabo, o un simbolismo que intentara fundarse filosóficamente en el realismo. Desde luego, la solución teórica podría venir, una vez más, del romanticismo: el arte tiene desarrollos infinitos que armonizan, por decirlo de alguna manera, con el infinito devenir del espíritu. Pero esto nos lleva a una placidez metafísica muy poco benetiana. Más bien cabe la salida existencial donde Benet razona sobre la doble naturaleza del escritor. Por un lado, es indeterminación, o sea libertad. No da cuenta a nadie de lo que hace ni debe obedecer a ninguna misión preestablecida. Por otro lado, su obra lo sigue y le pide cuentas, porque le ha dictado sus gestos y ha perfilado su retrato. En este sentido, sin dejar de ser libre, el escritor acaba siendo histórico. Benet no cae del todo en ninguno de los dos campos, pero discurre por la frontera. Una frontera de palabras.

DOSSIER
Adolfo Bioy Casares



Adolfo Bioy Casares

Entrevista con Adolfo Bioy Casares

Reina Roffé

Mis primas, los domingos

–Se dice de usted que ha sido un escritor y un amante precoz.

–En cierto sentido, sí, porque empecé a escribir desde chico. Cuando aprendí las primeras letras, ya quise hacer un cuento. Lo primero que escribí –tenía yo, por entonces, unos diez años– fue para despertar la admiración de mis primas y, sobre todo, para conquistar a una de ellas. Recuerdo que plagié a uno de sus autores favoritos, Gyp; pero, de todos modos, logré una narración muy mala. Tenía el nombre de dos mujeres como título, ahora no lo recuerdo.

–Es un comienzo que tiene la resonancia de unos versos de Francisco López Merino, ese poeta platense que tuvo una muerte trágica, se suicidó a los 24 años, en 1928.

–Usted se refiere al poema «Mis primas, los domingos», ¿verdad?

–Sí. Creo que dice: «Mis primas, los domingos, vienen a cortar rosas/ y a pedirme algún libro de versos en francés./ Caminan sobre el césped del jardín, cortan flores/ y se van de la mano de Musset o Samain».

–Tiene razón, algo parecido hay entre lo que sugiere este poema y los motivos que me llevaron a escribir, ahora recuerdo, esa mala novela de amor que llamé *Iris y Margarita,* tratando de imitar *Petit Bob* de Gyp.

–López Merino tambien escribió un poema, llamado «Estampa», que parece un anticipo, por su similitud, del «Poema 15» de Pablo Neruda. Es curioso, pero «Estampa» comienza así: «Siempre estás como ausente de la tarde ¿qué lago/ invisible y lejano recogerá tu imagen?»

–Yo ya no recordaba esos versos de «Estampa». Recuerdo, sin embargo, que Borges le dedicó un poema a López Merino.

–Un poema que concluye: «...es ligera tu muerte,/ como los versos en que siempre están esperándonos,/ entonces no profanarán tu tiniebla/ estas amistades que invocan». Me estoy poniendo muy poética. Creo que es mejor retomar el tema de sus inicios, ¿qué pasó después de aquel relato fallido que escribió para una de sus primas?

–Cuatro años después, como a los catorce ó quince, escribí un cuento fantástico y de corte policial.

–¿Fantástico o de corte policial?

–Bueno, yo pienso que hay una relación estrecha entre lo fantástico y lo policial. Ambos géneros presentan situaciones bastante inverosímiles. Además, tanto el uno como el otro requieren de un argumento muy preciso que se atenga a una estructura también muy precisa. Son géneros, el fantástico como el policial, que se ajustan a las reglas clásicas de la narración y, por lo tanto, enseñan mucho a desarrollar las aptitudes de un escritor joven, porque le sirven de aprendizaje para abordar, más tarde, otras iniciativas.

–¿Y llevó a buen término el cuento fantástico y policial?

–Más o menos. Mi intención era castigarme, porque pensaba que yo era muy presumido. Por eso escribí ese cuento, que titulé «Vanidad o Una aventura terrorífica» y en el que hacía una especie de autocrítica por mi comportamiento.

El consejo maternal

–Hay en su estudio libros que no sólo desbordan las estanterías de la biblioteca, sino que están sobre las sillas, las mesas, incluso sobre el sofá. También hay un gran número de fotografías y de objetos curiosos, que dan lugar a imaginar que provienen de sitios lejanos y exóticos.

–Muchos de estos libros pertenecían a mis padres. Eran grandes lectores. Me dejaron una extraordinaria colección de libros franceses.

–¿Cómo eran ellos? Empecemos por su madre, Marta Casares.

–Mi madre murió con la duda de si yo había elegido bien mi vocación. Cuando dejé la carrera de Derecho, supongo que se llevó un disgusto. Claro que, después, entré en la Facultad de Filosofía y Letras, pero también abandoné pronto esos estudios, porque yo quería dedicarme nada más que a escribir. Escribir, en aquella época como en la actual, no garantiza nada. Por otra parte, mi madre siempre me decía que me cuidara de las mujeres. Temía que me devoraran. Benjamín Constant, el autor de *Adolfo,* libro que lleva mi nombre, había padecido terriblemente su relación amorosa con Madame de Staël. Creo que mi madre relacionaba la historia de Constant con ciertos aspectos de la mía, y quería evitarme todo dolor. La idea que ella tenía de la vida era que debía ser como una obra de arte hermosa. Sin embargo, había leído a Marco Aurelio; y su concepción de la vida estaba basada en la filosofía estoica. Siempre ponía como ejemplo a su hermano, es decir, a mi tío. Una vez mi tío se había quemado la mano con un enchufe, produciéndose una quemadura de segundo grado. Como en la casa había gente, él disimuló el dolor. La gente que estaba reunida le pidió que tocara el piano; luego, el órgano. Y así lo hizo, incansablemente, con su mano quemada. Había que sobreponerse a todo. Ése era un poco el lema. Por eso, cuando estoy mal, pienso en mi madre y me repongo.

–*¿Y su padre?*

–Mi padre recitaba versos, lo hacía muy bien. Recitaba el *Martín Fierro, El ombú* de Luis Domínguez, el *Fausto* de Estanislao del Campo y a muchos otros autores criollos. Gracias a él tengo el oído acostumbrado a la musicalidad de la poesía y puedo reconocer de inmediato su métrica. Él siempre quiso ser escritor, pero fue abogado. Escribió dos libros de memorias, *Antes del Novecientos* y *Años de Mocedad,* y tenía un tercero que no pudo acabar antes de morir.

–*¿Cuáles fueron sus lecturas?*

–He leído un poco de todo. La Biblia, el *Quijote,* a los dramaturgos españoles del Siglo de Oro, la *Divina Comedia.* He leído, desde luego, la obra de Shakespeare, de Giovanni Papini, de Apollinaire, de Montaigne, de Pascal y de Descartes. También a Proust, a Wells, a Conrad, a Chesterton, a Shaw, a Kipling. Y, por consejo de mi madre, a Epicteto, a Marco Aurelio y a Séneca. Pero dicho así, parecen sólo nombres. En realidad, cada período de mi vida está marcado por obras y escritores diversos. Kafka, en un momento, ocupó muchas de mis horas de lectura, igual que Joyce.

–¿Qué es la literatura para usted?

–Lo más intenso de la vida.

–¿Ha escrito todo lo que se ha propuesto?

–No, yo he abandonado varios proyectos de novelas y cuentos, porque nunca he querido forzar lo que no sale. También es cierto que algunos de esos proyectos los retomé años más tarde y llegaron a su fin. Caminando un día con Borges, en 1932 ó 1933, le conté el argumento de «El perjurio de la nieve», pero muy por el aire. La narración, lo que yo había imaginado, tenía enormes baches no resueltos. La cosa quedó ahí y, por supuesto, el cuento no avanzó. Después de diez años de relatarle a Borges estas ideas vagas mientras paseábamos, pude, al fin, en una noche, redondear mentalmente la historia de «El perjurio de la nieve» y, a la mañana siguiente, lo escribí.

–¿Cuándo conoció a Jorge Luis Borges?

–A finales de 1931, en la casa de Victoria Ocampo.

–¿Paseaban juntos con frecuencia?

–Lo que hacíamos era caminar por barrios de Buenos Aires y entre casitas y quintas de Adrogué. Grandes caminatas para conversar sobre autores, obras y tramas posibles de futuros libros.

El cuento del tío

–¿Dónde y cómo escribe?

–En cualquier sitio, a condición de estar solo. No soy de los que pueden hacerlo en un café. Escribo a mano y luego lo paso a máquina. Hago muchas correcciones. Pero, con más frecuencia de la que me gustaría, me hago trampas para no escribir. Pienso, por ejemplo, la fruta que hay en casa no es suficiente para el almuerzo de hoy. Entonces, dejo todo y salgo corriendo a la frutería.

– A pesar de las trampas, usted tiene mucha obra escrita.

– No, por favor, comparado con los escritores europeos no tengo nada.

– Hace años que usted está casado con Silvina Ocampo.
–Sí, a Silvina le debo mucho. En primer lugar, el hecho de ser escritor. Ella me convenció de que debía dedicarme a escribir.

–¿Cómo se las arregla una pareja de escritores?

– La buena educación indica que no se debe molestar al otro con lo de uno todo el tiempo, consultándole palabras o el título de un cuento, de una novela. Especialmente, consultándole los títulos de los libros, que son tan difíciles de lograr. Aunque, desde luego, siempre se consulta algo, se muestra alguna página o se charla sobre el final de un texto.

–¿Y a sus amigos usted les lee lo que escribe antes de mandarlo a la editorial o a la imprenta?

–Nunca he sometido a mis amigos a que me oigan. En 1940, con Borges, pensamos en hacer un Club de Escritores para leernos unos a otros. Por suerte, esta idea no prosperó. Comprendimos, a tiempo, el suplicio que podía llegar a ser esto. También pensamos en crear un Club de Cuentistas. Este Club consistía en elegir, por votación, al Presidente, el cual estaba obligado a realizar una antología anual con los cuentos de los miembros del grupo y, además, con narradores que estaban fuera del grupo, quienes, al ser publicados en la antología, pasaban, inmediatamente, a formar parte del Club de Cuentistas. Lo teníamos bastante organizado, y muy democráticamente, pues cada año, por sorteo, íbamos a elegir a un nuevo Presidente, etc. etc. Bueno, cuando todo ya estaba en marcha, nos citó la policía para que le informáramos en qué consistía el Club. La idea que se hicieron fue que era algo así como el Club del Cuento del Tío. En consecuencia, nos asustamos y la cosa concluyó ahí.

Los fantoches de Flaubert

–¿Está de acuerdo con quienes dicen que La invención de Morel *es su libro más conocido, más leído?*

–En realidad empezó a ser leído cuando un director de cine francés se entusiasmó con esta novela y realizó un filme basado en el argumento. El filme se estrenó en 1967. A raíz de la película, el libro se vendió mucho en Francia, todo lo que no se había vendido desde que apareció, en 1940, hasta bien

entrada la década del sesenta. Tanto es así que yo pensaba que había estafado a mis pobres editores. Porque cuando me pasaban la liquidación de las ventas, veía que sólo se vendían siete ejemplares por año o una cifra similar.

–¿Es, de sus novelas, la que gusta más?

–Posiblemente. Bueno, al director de cine le había gustado tanto *La invención de Morel* que le regaló un ejemplar del libro a su novia, como demostración del gran cariño que sentía por ella. Poco después, la muchacha, por descuido, perdió la novela. Durante un tiempo, trató de ocultarle al novio que la había extraviado, pero vivía esto con muchísima angustia, porque creía que él no se iba a casar nunca con ella si descubría lo que le había sucedido. Pero, finalmente, la joven le confió su secreto a Ginebra Bompiani y le pidió que, por favor, le consiguiera otro ejemplar de *La invención de Morel.* Como nadie tenía ejemplares, Ginebra, a su vez, recurrió a Juan Rodolfo Wilcock, y éste le hizo llegar un ejemplar.

–¿Cómo siguió la historia, qué pasó con la joven?

–Felizmente, pudo continuar su relación sentimental y también casarse con el director de cine.

–Mencionó a Wilcock, ¿se refiere al escritor argentino que reside en Italia?

–Sí, claro. Wilcock es una de las personas más inteligentes que he conocido y por la que siento un gran afecto. Wilcock era un ingeniero que trabajaba dentro de su profesión y que, por disidencias políticas (en la primera época peronista), tuvo que irse del país. Tenía un aspecto sumiso y una vocecita muy suave, pero era capaz de decir las cosas más irónicas y terribles. En Italia se convirtió en un escritor de mérito. Una vez, Alberto Moravia dijo: yo soy un escritor de fama, pero Wilcock es un escritor respetado.

–¿El respeto de los lectores es la máxima aspiración de un escritor?

–Desde luego.

–¿Qué otras aspiraciones tiene usted?

–Escribir para los lectores, precisamente, y no para mí o para un grupo de amigos. Esto requiere que los seres que uno crea sean personajes literarios

y no proyecciones del autor. Hay tantos que hoy en día escriben para lucirse, para mostrar lo que saben... Yo aspiro a contar historias con la mayor sencillez, sin subestimar, por supuesto, la ambigüedad inteligente, a veces necesaria para la elaboración de un cuento. Además, tiendo, con mayor frecuencia que en mis comienzos, a utilizar el diálogo, porque es muy vital y facilita la lectura. Y prefiero, en este último tiempo, escribir relatos que no presenten situaciones demasiado inverosímiles, violentas o extrañas.

–Además de cuentos y novelas usted también escribió teatro. ¿Qué resultados obtuvo de esta experiencia?

–No fue muy positiva que digamos. Tengo dos piezas: la comedia *Una cueva de vidrio* y *Un viaje al oeste,* que abandoné en el segundo acto. La primera intentaba ser una obra política; y como yo odio la política, los personajes resultaron ser cualquier cosa. Pero me consuelo pensando que a Flaubert le pasó lo mismo con *El candidato.* Todos los personajes eran fantoches; los míos también. Lo que ocurre es que, aunque me gusta mucho el teatro, no soy un espectador asiduo y, a pesar de que no creo en los géneros, o en la rigidez de los géneros, porque la creación es una, hay ciertas técnicas, propias de cada género, que el artista debe conocer profundamente. De lo contrario, tiene asegurado su fracaso.

Viajar por los días

–Usted ha viajado mucho; primero, con sus padres; después, con Silvina Ocampo y con amigos. Ha realizado viajes de placer y viajes profesionales. ¿Qué repercusión tienen en un escritor los viajes?

–La importancia que tiene viajar no es para el escritor, sino para su vida. Los días, uno mismo, tienden a repetirse. Y cuando se está de viaje suceden muchas cosas fuera de lo habitual. Constant pensaba que cada día debía acabar con una propuesta consumada, con algún pequeño logro personal. En su diario íntimo registraba sus propuestas, también sus logros y sus fracasos. La lista de sus propuestas era, más o menos, la siguiente: uno, amor físico; dos, trabajar; tres, romper con Madame de Staël. Luego, anotaba el resultado: uno, regular; dos, regular; tres, trestrestres.

–¿En sus viajes habrá conocido a gente de renombre?

–En 1949 conocí, en París, a Octavio Paz y a Elena Garro. Paz me presentó a André Breton. Le aclaro que Breton y el surrealismo me parecen

una estupidez, a pesar de que, en mis comienzos, fui un tanto surrealista. Recuerdo que Breton fingía estar entusiasmado con unos jeroglíficos que, según decía, contenían mensajes escandalosos, pero como no podía dibujar ninguno, y ante mi cara de escéptico, mandó a una hermosa muchacha, que lo acompañaba, que fuera a buscarlos a su casa. Le indicó que estaban sobre el piano, debajo de una calavera. Por supuesto, la muchacha regresó sin encontrarlos. Pienso que André Breton tuvo mucha voluntad y poca representación, igual que el surrealismo, del que fue su principal progenitor. En aquella ocasión, en aquel viaje, de quien me hice muy amigo fue del *chef* de un restaurante del sur de Francia. Me interesan más las personas que ciertos escritores.

–¿No todos son lo que parecen?

–Claro, en varios sentidos. Por ejemplo, Hardy, el escritor inglés, tenía el aspecto de un contable y, sin embargo, era excelente. Fue el último escritor que mandó sus manuscritos a la imprenta redactados de su puño y letra, y con una caligrafía impecable.

–¿Cómo es usted?

–Soy un hombre de gustos sencillos. Siempre estoy tratando de engordar. Un poquito demasiado basta para mí. Puedo llegar a tomar de tres a cuatro tazas de té con cuatro o cinco miñones o felipes. Me gusta mucho el pan y soy muy exigente en esto. Después, sólo las comidas esenciales: papa, carne, agua y, desde luego, pan.

–¿Qué me puede decir de su vida pública?

–Que es prácticamente nula. No se imagina lo que sufro cuando me piden que dé una charla o una conferencia. Si algunas veces acepto, después de muchos retaceos, es porque pienso en mi madre. Pienso en ella y, entonces, me sobrepongo y hablo en público. Pero siempre tengo la sensación de que los demás reciben poco de mí. Qué les puedo dar yo, que digo tantas estupideces. Lo que reciben, suma cero. Es mejor evitarme este sufrimiento y que yo les ahorre el tener que oírme. El escritor no tiene por qué ser un orador. Su campo de acción es la palabra escrita. Por otra parte, las apariciones públicas no redundan en un mayor aprecio. Y, para los que ya te aprecian, las actuaciones públicas no añaden nada. Incluso, como dice Hardy, uno es un pensamiento pasajero en la mente de la gente que más nos quiere.

–*¿Cómo se llega a ser Bioy Casares huyendo de la publicidad?*

–Mis defectos me salvaron de la promoción. Tengo poca facilidad de palabra y nunca pude convertirme en difusor propio. Antes existían un editor, un distribuidor y un librero; ahora quieren que el escritor sea todo eso.

–*¿Qué significa para usted la fama?*

– Una situación falsa. Se admira a la gente por prodigios no logrados, porque los libros están llenos de defectos, aunque uno intente siempre escribir obras maestras.

–*¿Aborrece usted de los escritores demasiado profesionales?*

–A veces es más decoroso el escritor profesional que el genio vanidoso. También puedo decirle que, como miembro de varios jurados en concursos literarios, los originales peores son los que llevan el sello del registro de la propiedad intelectual.

* *La presente entrevista a Adolfo Bioy Casares es producto de una larga conversación que mantuve con el autor argentino, en el año 1977, en su elegante piso de la calle Posadas, en la ciudad de Buenos Aires. Parte de esta conversación salió publicada en la revista* Siete Días *(Buenos Aires, 29 de julio de 1977) con el título «Soy un pensamiento pasajero en la mente de los que me quieren». Reina Roffé.*

VELLOS SOCIOS DO CENTRO -- Por CASTELAO



—Ven acá, chico, ¿e cando será dos galegos o «Centro Gallego».
—O día primeiro de ano.

Hoy (22-12-38)

Conversación con Adolfo Bioy Casares

Juan Manuel Villalobos

–Dicen que usted es el último caballero de una ciudad que ya no existe, ¿quién es Adolfo Bioy Casares?

–Es un escritor que cree que el escritor se hace y no nace. Para ser escritor lo importante es la experiencia en la vida. Sin embargo yo mismo contradigo lo que pienso, porque cuando tenía ocho años y no tenía ninguna experiencia, comencé a escribir. Cuando una prima mía no se dejó tentar por mis requiebros, yo sufrí mucho y lo primero que se me ocurrió fue escribir un libro mostrando lo sensible que era mi corazón y así, desde los ocho años, siempre he ido inventando libros hasta ahora. Los primeros muy muy malos, pero en fin, eran un intento de escribir. Tan malos son mis primeros libros, que yo pienso que le debo una reparación a los lectores y que ahora debo cuidarme mucho y no darles más que buenos libros, por lo menos esa es mi esperanza.

–«Yo cuando empecé a ver, ya empecé a dejar de ver», escribió Borges. ¿Qué tan pronto comienza a ser tarde en la vida de Bioy Casares?

–No lo sé. Soy muy contradictorio, a veces me parece que ya es tarde y casi desearía no estar en este mundo, pero muy pronto reacciono y me entusiasmo con la idea de encontrar una píldora que me permita vivir quinientos años más, y ese tiempo me va a parecer muy poco. Me gusta mucho la vida. Todas las mañanas, cuando veo la luz del día, me parece que es una especie de milagro que se reproduce día a día.

–¿Accedería a la eternidad?

–Con gusto y sin miedo de aburrirme.

–¿Le teme a la muerte?

–Sí, y no solamente le temo, sino que siento una repulsa total contra la muerte. No me gusta nada.

–Usted ha visto morir a personas muy cercanas y queridas. Se ha ido Borges, Silvina Ocampo, su hija Marta... ¿Qué cosa sostiene a los hombres cruzados por dolores irreparables?

–Yo quiero decir que simplemente los libros me han salvado de todo eso. Siempre he estado interesado en autores que había leído y me gusta releerlos, y en autores que descubro y que leo por primera vez. Siempre un libro me ha salvado de la tristeza, del deseo casi de morir.

–¿Qué piensa del suicidio?

–Me parece que si un ser humano tiene derecho a la vida, tiene también derecho a matarse; pero yo le aconsejaría que no sea impaciente, porque a veces la vida parece que le niega a uno todas las posibilidades y después cambian las cosas para bien. Yo pertenezco a una familia de suicidas. Tengo cuatro tíos que se han suicidado, uno después de otro. Cuatro tíos Bioy.

–¿Qué motivos lo hacen llorar?

–Soy de lágrima fácil. Me hablan de algo que es un poco patético no más y ya tengo las lágrimas en los ojos. Me castigaría por esa debilidad.

–Para algunas personas es una virtud.

–Me asombra que sea un gesto de popularidad en la gente, que por lo general piensa que el que llora es muy sensible. Yo pienso que no es una sensibilidad que valga la pena, es una especie de sensibilidad física de muy poco valor y que se manifiesta en contra de todo lo que sea razonable. Pero la gente piensa eso y tengo miedo de estar estafándolos, de engañarlos.

–¿Qué es la vejez para usted?

–Es estar jubilado por muchos placeres de la vida, pero como la vida es maravillosa de todos modos, uno puede seguir entretenido sin advertir que pasan los días y que la muerte se acerca.

–¿Para un escritor hay edad de despedida?

–Si pienso en otros escritores advierto que sí, que hay gente que deja un día de escribir. Para mí ese día no ha llegado. Yo sigo escribiendo y siem-

pre sigo con dos o tres cuentos en la mente aparte de lo que esté escribiendo y tengo una confianza que puede ser injustificada, pero la tengo, de que una vez que haya acabado con esos cuentos vendrá el plan de una novela escribiéndose. Confiadamente avanzo hacia el futuro.

–Dice Cioran que la leucemia es el jardín donde florece Dios, ¿en qué jardín florece Dios para Bioy Casares?

–(El silencio de Bioy inunda la habitación, tarda varios segundos en responder, luego lo hace en un tono melancólico, casi nostálgico). Yo creo que simplemente en el amanecer de un día hermoso podría creer en la existencia de Dios y agradecerle esta realidad que nos regala.

–¿Qué debería de agradecerle Argentina a Dios?

–Campos que tal vez no son sino gratos a los argentinos que hemos nacido en ellos. Quiero decir que a nosotros nos gustan las llanuras, aunque cuando estamos en lugares en los que no hay llanuras también podemos admirar su belleza. Pero esa llanura de la provincia de Buenos Aires a mí me gusta muchísimo y pienso que tengo que agradecer no sé si a Dios o a qué poder el que me las haya dado.

–«Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro, el verano se adelantó».

–Sí. Eso quería ser una especie de sacudida al lector que esperaba algo grande, y era simplemente que el verano se adelantó como un milagro miserable.

–¿Qué siente hoy, después de 57 años de haber sido publicada La invención de Morel, *al escuchar su comienzo?*

–Me hace un poco de gracia y pienso que es un libro que ha tenido mucha suerte, tal vez más de la que merece. Le debo haber sido traducido a muchas lenguas, porque generalmente el primer libro mío que eligen para traducir en otros países es *La invención de Morel* y después vienen otros.

–Cuénteme algo acerca De jardines ajenos, *su último libro.*

–Durante toda mi vida, a lo largo de sesenta años, he anotado versos y frases breves que me parecieron espléndidas y absurdas. Las iba sacando

de todos lados, desde libros y diarios hasta inscripciones que veía en camiones. Me alentaron a publicarlas y ahí están. Mi esperanza es que sea un libro que la gente abra en cualquier página y la haga sonreír un poco.

–Cuando un gran hombre evoca a otro que lo fue, es como si lo trajera de vuelta; por favor, diga algo de Borges.

–Yo diría que aunque Borges tenía un fondo de tristeza que a veces asomaba bastante pronto, sentía sin embargo el placer de vivir aunque él no lo admitiera. Por ejemplo, cuando venía a esta casa, desde la puerta, antes de que se le abriera, me gritaba diciendo que en la calle había encontrado a Fulano de Tal que era un personaje de un cuento nuestro, y que ese Fulano de Tal le había dicho tal cosa y tal otra, y eso lo decía así con una gran alegría, porque tenía la alegría de enriquecer una historia que teníamos entre manos. Escribir con él era un placer. Nunca fue una competencia de vanidades. Siempre, con toda naturalidad, uno de los dos proponía una frase y si al otro le parecía mal, decía: ¡deja esa tontería!, y entonces se proponía otra y así escribíamos alegremente. Me costó mucho consolarme de no tener ese amigo y tuve que resignarme a seguir viviendo en un mundo en el cual no estaba Borges.

–¿Qué es la esperanza en este mundo desesperanzado?

–Es una equivocación beneficiosa.

–¿Podría recitarme un verso de un poema que le guste?

–(Bioy apoya las manos sobre la frente, como el que reza, y se concentra durante varios segundos. Comienza a recitar y es interrumpido por una llamada telefónica que registra una grabadora. Vuelve a iniciar, sin quitar en ningún momento la posición de sus manos, siempre concentrado):

Inaccesible al deshonor, floreces;
creeré en ti mientras una mexicana
en su tápalo lleve los dobleces
de la tienda, a las seis de la mañana,
y al estrenar su lujo quede lleno
el país, del aroma del estreno.

López Velarde, *La suave patria*. ¡Qué hermoso eso de «Inaccesible al deshonor, floreces»!

–¿Por qué Bioy concede entrevistas?

–Yo soy una persona dócil, a quien le cuesta mucho decir que no y entonces cuando estoy en Buenos Aires tengo muchísimas entrevistas. A veces, cuando me invitan para un viaje, pienso que voy a descansar de las entrevistas, no quiero decir con esto que no me gustan. Gracias a las entrevistas he conocido personas que se han convertido en mis amigos para siempre. Quiero decir, además, que después de una entrevista tengo la sensación de ya haber escrito. Que ese día no me toca escribir porque ya he escrito hablando en la entrevista.

–Tantas entrevistas me hace suponer que ya le han preguntado todo a Adolfo Bioy Casares.

–Bueno, pero como uno es amnésico las preguntas siempre parecen nuevas.

–¿Hay algo que nunca le hayan preguntado?

–Nunca me han preguntado por qué he pasado de escribir historias bastante complicadas y un poco trágicas a historias más despreocupantes y menos trágicas. Y la respuesta es simplemente: porque me ha parecido que si bien yo tengo una mente pesimista, tengo un temperamento optimista y es el temperamento que domina en mí, por lo que me parece más honesto que mis libros no sean trágicos, sino que expresen de algún modo la alegría de vivir, y eso me ha pasado en *Dormir al sol* que me parece más despreocupado y más alegre que *La invención de Morel* y que *El sueño de los héroes* y *Plan de evasión.*

–¿Qué fantasmas existen hoy en la Argentina?

–Con la dictadura descubrí una novedad. La novedad de que pudiéramos ser tan crueles. Me parecía que el país no tenía la fuerza necesaria para ser tan cruel como fue. Pero si, sumado a ello, se piensa que hemos tenido al tirano de Rosas antes, quiere decir que hay algo feroz y agazapado que en cualquier momento puede tomar posesión de nuestras vidas y del destino del país.

–¿Qué le hace sentir la creciente violencia del fin de milenio? ¿Cómo se la explica?

–No me la explico. Creo que el hombre es más feroz de lo que uno pensaba y que en contra de lo que nos deja creer la experiencia de todos los días, de pronto aparece esa ferocidad terrible que está oculta y dispuesta siempre a protagonizar nuestra vida. Yo he vivido momentos en que la Argentina era feliz y realmente parecía que iba a ser uno de los grandes países de este mundo; después he visto que por culpa nuestra todo eso se volvió imposible.

–¿Relee sus textos?

–Los releo antes de publicarlos, pero una vez publicados se deslizan hacia el olvido completo...

> Suave patria, vendedora de chía:
> quiero raptarte en la cuaresma opaca,
> sobre un garañón, y con matraca
> y entre los tiros de la policía.

López Velarde, de nuevo.

–No hay tal amnesia.

–Hay poemas que son como nuevos.

–¿Por qué López Velarde?

–Porque usted es mexicano y porque me gusta muchísimo López Velarde. Algo raro de la vida. Lo leí tantas veces, me lo recuerdo bien.

–Recomiéndeme un libro.

–Le recomiendo el *Chéjov* de [Henri] Troyat.

–¿Le gusta el fútbol?

–No me gusta ahora. Me gustó mucho tiempo. He sido, además, delantero de rugby, he practicado el boxeo, he corrido bien los 100 metros planos, he sido bueno en salto alto y he jugado al tenis hasta los 74 años. Era bueno en singles, más que en dobles.

–En más de una entrevista usted ha dicho que desearía que el fin del mundo lo tome en un cine y a oscuras...

–Pensando en la película y no en lo que está pasando. Una prueba de cobardía tal vez. Cuando llegue ese momento, ansío la amnesia. Mucha gente me ha contado que le gustaría presenciar el fin del mundo y se imaginan salvados del fin del mundo escribiendo sus impresiones, no sé dónde (ríe a carcajadas).

–¿Existen los lectores?

–Mire, no creo que nadie compre libros, pero de todos modos los libros se venden y uno vive de eso.

–Pero no todos viven de eso.

–Pienso que un escritor joven debe esperar más o menos 40 años sin comer, después va a poder comer un poco, pero no mucho. Los jóvenes primero tienen que leer y no apurarse tanto a escribir.

–¿Un libro vale lo mismo si se lee o no se lee? ¿Es el mismo libro?

–Yo creo que misteriosamente no es el mismo libro. El libro necesita, para ejercer su función en el mundo, ser leído.

–Me podría regalar una metáfora.

–¡Caramba!, ¡hace tantos años que no escribo metáforas...! (Bioy piensa varios segundos). «La vida, esa función teatral demasiado corta».

–Estoy convencido de que usted es un hombre generoso, ¿qué lo ha hecho ser como es?

–Creo que merezco ese elogio que usted me hace. Tengo muchos defectos, pero creo ser generoso.

–Escribió Albert Camus que comenzar a pensar es comenzar a estar minado, ¿está minado Bioy?

–A ratos. A ratos sí y ratos no. Yo conocí a Camus hace muchos años, en Francia. Almorzamos un día juntos.

–¿Cómo era Camus?

–Era un poco como yo, silencioso. En nuestro almuerzo estábamos callados a ratos y yo creo que los dos sentíamos que teníamos que hablar y no sabíamos de qué, pero de todos modos lo que me ha quedado de él es un recuerdo grato de una persona muy recta e inteligente. Con el mismo defecto que yo tengo, que no fluyen las palabras. Caíamos en silencio los dos.

–¿Guarda relación con Ernesto Sábato?

–Somos amigos desde hace muchísimos años. Hemos tenido divergencias por cosas sin importancia, pero siento afecto por él y me gusta pensar o creer que él siente afecto por mí.

–¿Qué siente cuando escribe?

–Siento un poco que soy un equilibrista acostumbrado a recorrer una cierta distancia sobre un alambre y que le llena de satisfacción hacerlo.

–Me ha regalado otra metáfora.

–Y espontáneamente.*

* *Entrevista celebrada en Buenos Aires en 1997. Se reproduce por gentileza de* La Jornada Semanal *(México).*

Los Bioy

Noemí Ulla

Esa casa de la calle Posadas parecía iluminarse, para Silvina, con la llegada de Bioy. Él traía las noticias de afuera, algún libro que se había presentado, comentarios sobre la gente que había visto, amigos que había encontrado. Las noticias del extranjero eran las que traía Borges, ya que en ese tiempo, hacia 1980, Bioy no viajaba. A Borges se lo aguardaba con la esperanza de que contara cosas curiosas y algunos hechos que su humor, compartido en tantos años de amistad con los Bioy, convertía en cómicos. En la conversación de más de dos personas Bioy era más entusiasta que Silvina, que se quedaba como vagando por el silencio, pero si no estaba de acuerdo con algo que se decía, lo discutía con firmeza. Las discusiones literarias eran frecuentes y se daban entre Silvina y Bioy con una vehemencia que les hacía alzar la voz como yo no podría haber imaginado en personas habitualmente calmas y corteses. Creo que en esta forma de ser se parecían muchísimo, tanto como en la manera cordial de recibir a las personas que querían.

A diferencia de Bioy, con Silvina solíamos hablar por teléfono casi todos los días y de ella aprendí uno de los secretos de la amistad y del amor: comprender al otro sin ningún orgullo, ignorando los malentendidos. Con Bioy fuimos menos amigos telefónicos, casi siempre que nos hablábamos fue para vernos personalmente.

Compartí con él toda la tristeza por la ausencia de Silvina, por la ausencia de su hija Marta. Casi había perdido la voz y durante mucho tiempo fue necesario hacer un esfuerzo para oírlo. En su dolor lo sostenía una tristeza digna y callada desde donde asomaba tibiamente la lectura de los libros que lo ayudaban a vivir. Poco a poco la voz fue volviendo, aunque en un tono bajísimo que no alcanzó nunca a ser el de la voz anterior. De regreso de los primeros viajes que hacía, ya avanzada la enfermedad de Silvina, y aún después de su muerte, me confesó cuánto sufría viendo cosas que ya no podría contarle: en la fugacidad de un momento pensaba contar algo a Silvina, y en el mismo momento advertía que había perdido ya a su irremplazable confidente. Era el mayor dolor de los regresos, «porque los viajes son mejores en el recuerdo, que durante el viaje mismo», solía decir Bioy.

Mucho más atento a las novedades literarias que Silvina, Bioy leía con curiosidad alguna novela nueva, algún autor para él desconocido, o releía los libros que más le habían gustado, como las *Memorias* de Casanova, las *Cartas* de Lord Byron, los *Diarios* de Benjamin Constant y algunas biografías.

Con espontaneidad y entusiasmo, a Bioy le gustaba contar sus cuentos antes de escribirlos y escuchaba con atención las observaciones que le hacían. Una vez le mostré el epígrafe que había elegido para un libro de cuentos mío, inédito entonces. Se me ocurrió preguntarle por qué sus libros casi no llevaban epígrafes. Su respuesta fue rápida y me halagó: «Si hubiera encontrado el epígrafe que pusiste al libro tuyo, lo habría hecho. Nunca encuentro epígrafes así, aunque los busco; tengo que resignarme a prescindir de ellos porque no me satisfacen».

Borges solía comentarme respecto de los Bioy: «Bioy es muy inteligente, pero Silvina es un genio, ¿a usted no le parece?» La pregunta era dicha con una cortesía que recordaba a la de Macedonio, referida por el mismo Borges. Uno de los cuentos que mejor ilustran la imaginación de Silvina es, a mi criterio, «La nave» (*Cornelia frente al espejo*), que me leyó una tarde en que había ido a visitarla, probablemente hacia 1983. En una oportunidad en que me propuso que escribiéramos cuentos en colaboración, me inhibí y preferí olvidar la propuesta. Hoy me duele aquella inseguridad con la que recorté gratos momentos.

Cuando Bioy leyó el libro de conversaciones que hicimos con Silvina, comentó contrariado: «De a ratos parece un libro escrito por dos locas». Esa noche comía con nosotros Daniel Bengoa, inteligente y joven amigo de Silvina, quien me acompañó después a casa y me preguntó cómo no me había enojado con Bioy. Daniel no entendía mi prescindencia ante ese comentario y no advertía que Bioy estaba sumamente celoso de ese libro. Para mí la crítica suya era un elogio. Una vez Silvina se puso a bailar mientras preparábamos la mesa para comer. Bioy le llamó la atención. Él no podía entender que Silvina y yo estuviéramos encantadas de estar juntas y que necesitáramos demostrarlo.

En sus conversaciones Bioy convivía con escritores que había leído y de los que había aprendido algo: la forma de describir, de crear suspenso, de no adjetivar innecesariamente. Mencionaba novelas y cuentos con generosidad, ofrecía la literatura como un aprendizaje y un ejercicio que brindaba a otros escritores y lectores. Cuando le pregunté por Chejov, uno de mis cuentistas favoritos, me respondió arrepentido cómo había pasado de ignorarlo a descubrir finalmente su valor. Silvina casi no daba nombres de escritores. Se resistía a nombrar su genealogía literaria, parecía ignorarla. Rara

vez mencionaba espontáneamente algo que la sedujera tanto como la correspondencia de Gustave Flaubert. Bioy era un admirador constante del poeta Paul Jean Toulet.

Con el libro de conversaciones que hicimos con Bioy (*Aventuras de la imaginación*) tuve la sensación de pasar de la libertad que había sentido con Silvina (*Encuentros con Silvina Ocampo*) al orden y al límite; debía preparar tópicos precisos para trabajar con él. Silvina solía aparecer e interrumpirnos. Movía las manos como una niña inquieta, preguntándonos de qué íbamos a hablar y Bioy la invitaba a dejarnos tranquilos. Sin docilidad, con desagrado, Silvina abandonaba el escritorio de Bioy. En los encuentros de trabajo con Silvina habíamos cultivado un silencio que desataba el hilo inesperado de la conversación. Con Bioy, los silencios pautaban la serie de los temas. Pero con uno y otro también solíamos reírnos mucho.

El escritorio de Bioy y el de Silvina tenían iguales dimensiones y sus ventanas daban a la plaza San Martín de Tours. En ambos escritorios, las mesas y mesitas iban poblándose de libros que no dejaban de sumarse como una promesa hecha al tiempo. A estas pilas, que la mayoría de los escritores compartimos, se añadía la inocente infinidad de libros desconocidos que esperaban en vano un comentario.

Guardo un recuerdo en especial de esta singular pareja. Un día, fui a buscarlos a la plaza. Estaban sentados en un banco y a los tres nos llenó de alegría encontrarnos. Entregué dos varas de nardo a Silvina y mientras volvíamos a la casa de la calle Posadas, observábamos los tilos a nuestro paso. Hablamos de cine, como siempre lo hacíamos con Bioy. Habíamos visto *El rayo verde* de Eric Rohmer que tanto nos había gustado. Ya en la sala les mostré mi libro, inédito entonces, *El cerco del deseo*. Lo miraron cuidadosamente. Bioy aprobó las frases que iba leyendo e hizo los mismos reparos que yo había hecho al título, por la repetición del sonido sibilante, en tanto que Silvina dijo que a ella ese detalle no le molestaba para nada. Pasamos al comedor, donde había mucha luz, una luz que contrastaba con la luz difusa de la sala. Fue uno de los tantos instantes felices que viví en compañía de los Bioy.



Una épica de la invención

Luisa Block de Behar

«No creo que haya otro recurso que inventar ingenuamente, creer en la invención, escribirla».

Memorias, Adolfo Bioy Casares

Son raras las narraciones de Bioy en las que no se aluda a las artes de la invención y del conocimiento. Sin embargo, sus alusiones no apuntan hacia los fundamentos de una preocupación epistemológica, ni a la estetización de las premisas científicas, ni a los argumentos de un pensamiento en busca de la verdad. Su gesta literaria anticipa una época de invenciones, previendo los aspectos equívocos de biologías inciertas, de prácticas genéticas depravadas o medios instrumentales que intentan sustraer la vida a su fugacidad o a su deterioro, de investigaciones orientadas para superar esas fallas, de los avances mecánicos que repiten o retienen los instantes, de las ambiciones de una medicina capaz de trascenderlos y la invención de técnicas secretas o siniestras. De una clonación que, como la literatura, apuesta a la perduración multiplicando copias innumerables.

En sus escritos, la tentación de saber o ser como los dioses seculariza el expediente teológico reduciéndolo a la banalidad cotidiana de aparatos más o menos prodigiosos, a la habilitación de dispositivos imprevistos, a la labor de sabios inescrupulosos, a las dificultades de discernir entre médicos que saben y quienes ganan premios, entre los estudiosos y los charlatanes que tienen la virtud de curar, los que suministran pociones para sobrevivir eternamente o detener la calvicie. En su narrativa abundan los recursos de una máquina oculta, montada –como la escritura– para el registro de figuras, de voces, de acontecimientos; su magia técnica produce imágenes inalterables y las conserva más que la vida misma. Ciencia y técnica comprometidas –es otro compromiso literario– en atenuar los estragos del tiempo o, por lo menos, sus consecuencias más visibles.

Profesión de fe laica, la imaginación de Bioy multiplica las proezas del ingenio, la eficacia de un *deus ex machina* que redime, bajo especie maquínica, la tragedia de la mortalidad, la dudosa sabiduría de inventores que

sustituyen los organismos por sus copias, doctores que prometen un rejuvenecimiento súbito, pilotos que cruzan espacios mentales, híbridos que cruzan especies extrañas. Sus estrategias sobrenaturales, diseñadas con desigual artificio, pretenden resolver el mayor de los conflictos: el acceso al conocimiento sin padecer el castigo, caer en la tentación pero para revertir la Caída.

Sin renegar de los mitos del principio, en las ficciones de Bioy la curiosidad no arriesga ni deroga la inmortalidad, al contrario, es el recurso para depararla. Una existencia prolongada bajo especie de imitación encuentra, en la incorruptibilidad de las imágenes animadas, el consuelo de una eternidad en copias. Publicada en 1940, *La invención de Morel* coincide no sólo con las reflexiones que seguían especulando sobre las posibilidades de la reproducción mecánica, el devenir estético de la fotografía y el cine, el incremento de su incidencia política, sino que coincide también con la quiebra de un siglo en el que se documenta y difunde la perfección del horror. Un siglo partido al medio ostenta su lógica de miedo: el siglo de las dos equis o de las dos cruces, la doble incógnita de violencia y de aniquilación precipita la fractura por donde se fugan los fragmentos de un universo en escombros. Un mundo desaparece en las representaciones que revelan su estatuto espectral, al borde de la catástrofe, desarticulando historia y poesía.

El mismo espanto estremece la ficción. En *Plan de evasión*[1], a través de una tabla de referencias conocidas (Dreyfus, Nevers, una Isla del Diablo y una Real, soldados alemanes, experimentos con prisioneros), el narrador participa de las pesadillas personales y los desmanes de una época de destrucción que emplaza la imagen en el centro del debate. Los desafueros totalitarios precipitaron esta estética de la desaparición, fijando las sombras de una realidad en ruinas, conservadas en imágenes, reproduciéndolas con la exactitud de una réplica que, sin dejar de ser su imitación, la impugna.

Ni el tema ni el temor sorprenden. Fundamentados en preceptos y doctrinas ancestrales, que condenaban las confusiones de una idolatría aberrante (como si los mandamientos de las Sagradas Escrituras hubieran previsto las desmesuras de las devociones icónicas, o como si los denuestos de Platón, formulados contra los abusos de una mímesis que aleja varios grados la verdad, continuaran alentando las incesantes polémicas, las más actuales), se renuevan los planteos relativos a los procedimientos que extienden la figura en reproducciones incontables, la vida más allá de sus límites. La

[1] *Adolfo Bioy Casares.* Plan de evasión. *Emecé. Buenos Aires, 1945.*

imitación, cada vez más perfecta, transforma en vibraciones de luz y sonido los hechos y lo posible. La precisión de las técnicas analógicas o digitales recrudece una antigua querella de las imágenes y, a través de los tiempos, se perpetúan las resistencias al simulacro, a la depredación de la realidad desvanecida en la vidriosa ilusión de pantallas que la administran, exponiéndola y ocultándola a la vez.

En un libro de entrevistas realizado en los últimos años y publicado poco tiempo después de su muerte, Bioy Casares no tiene reparos en repudiar la inminencia del fin o escarnecerlo:

> –¡Por supuesto! (*se ríe*). Firmaría ya mismo el contrato de inmortalidad, sin condiciones[2].

El humor que anima la entrevista no se diferencia demasiado del que impregna el diálogo de una ficción que la precede en varios años:

> –No vale la pena.
> –¿Qué? ¿Seguir viviendo?
> –¿Cómo se te ocurre? Yo, por mí, no me voy del cine hasta que la película acabe[3].

Esas palabras concluyen uno de los cuentos en el que rondan casi todos los fantasmas que suelen habitar su obra: personajes enmascarados, un médico que dice atrasar el reloj biológico, su consabida desconfianza hacia la medicina, las cirugías inquietantes, la esperanza en el rejuvenecimiento súbito, el mismo pacto con otro diablo:

> –Y usted, de vez en cuando, se da una vueltita por este mundo, comprando almas.
> –Y... sí – dijo el diablo, un poco avergonzado.
> –¿Trato hecho?
> –De acuerdo. ¿Hay algo que firmar?
> –Ya le dije, somos gente a la antigua. Me basta su palabra.
> –¿Para cuándo el rejuvenecimiento?
> –No va a tardar, créame. Vaya tranquilo[4].

El diálogo pertenece a «El relojero de Fausto»; el título de propiedad legitima los antecedentes de una saga de la que Bioy es uno de los más

[2] *Sergio López.* Palabra de Bioy. Emecé. *Buenos Aires, 2000. P. 189*
[3] *A. Bioy Casares. «El relojero de Fausto».* Historias desaforadas. *Emecé. Buenos Aires, 1986. Ps. 77- 101.*
[4] Ibidem. *P. 77*

conspicuos cultores. Semejante a su personaje que no duda en firmar el pacto o al personaje mítico que lo precede, Bioy –o el narrador interpuesto– parece haber suscrito un pacto, pero no con Mefistófeles sino con Fausto. La máscara emblemática que encubre las fantasmagorías de sus relatos es un símbolo que, desde el principio, como una clave musical, cifra la interpretación de su escritura. No se trata sólo de la obra de Goethe ni de su personaje epónimo –aunque Bioy haya declarado, más de una vez, la lectura de esa tragedia[5]– ni de la parodia que Estanislao del Campo populariza en el siglo pasado, aunque se complazca en recitar, como las recitaba su padre, las décimas de memoria. Con ellas comienza, además, sus *Memorias* recordando la gracia de los versos criollos, confirmando en la vigencia de la poesía gauchesca la universalidad del arquetipo, tan arraigado en la mitología del Río de la Plata, como *Mon Faust* de Paul Valéry en la poesía francesa, o el *Doctor Faustus* de Thomas Mann en su entorno germano; otros Faustos o Faustos de otros, pueblan el museo imaginario de diversos tiempos y lugares.

No hace falta realizar el inventario de los textos de Bioy en los que la revisión del mito descubre su «pacto autobiográfico». Una genealogía transparente de situaciones conocidas, figuras recurrentes, nombres que remiten al drama o codifican los relatos en la misma dirección. Similar a la *matière celtique* inspirada en las leyendas que narran las aventuras del Rey Arturo, las hazañas que, entre brujas y brumas, realizan los héroes inspirados por la nobleza del ideal que defienden, se podría señalar los vestigios de una *matière faustique* que rescatara, en la continuidad y variaciones del mito, los anhelos de inmortalidad, la conquista de una especie de eternidad a través de la literatura. La posteridad prevalece en la vertiginosa multiplicación de sosias, semejante a la eternidad que entreveía Louis-Auguste Blanqui[6] a través de los astros, de su «revolución» que repite en el espacio la misma trayectoria. Una alegoría cósmica, desesperada y paradójica, de las conspiraciones con que cree transgredir la clausura de celdas y la severidad de las prisiones, entreabriendo sus muros hacia la inmensidad infinita.

De la misma manera que sería difícil atender el pensamiento de Walter Benjamin sin la prédica de Blanqui, sería injusto inadvertir la patencia de sus visiones astrales en los escritos de Bioy[7]. «La trama celeste»[8] es un rela-

[5] *Susan J. Levine. «Autocronología».* Guía de Bioy Casares. *Espiral/Fundamentos. Madrid, 1982. P.168.*

[6] *Louis-Auguste Blanqui.* La eternidad a través de los astros. Una hipótesis astronómica. *Siglo XXI Editores. México, 2000.*

[7] *«Una trama compleja: Borges, Bioy Casares, Blanqui». En Lisa Block de Behar,* Borges. La pasión de una cita sin fin. *Siglo XXI Editores. México, 2000.*

[8] *A. Bioy Casares. «La trama celeste». Revista* SUR, *No. 116. Buenos Aires, junio de 1944.*

to que empieza por suponer, inspirado en antiguas leyendas celtas, otros relatos fantásticos, de la misma manera que en un mundo dado es posible suponer otros mundos idénticos. No sólo invoca varias veces el nombre de Blanqui sino que el narrador ha leído *La eternidad a través de los astros,* cita literalmente algunos de los pasajes decisivos y le ocurren episodios que justifican la concepción pluralista del universo, según la hipótesis astronómica que sustenta la eternidad de Blanqui. En ese cuento, entre varios mundos casi iguales al conocido, el capitán Ireneo Morris cae en otro mundo que tampoco es el mejor; son tantos, que volver «a caer en éste sería un exceso de casualidad».

La estirpe literaria es clara. Bioy no escamotea la herencia ni elude el nombre de Fausto, a veces a propósito del propio personaje, trágico o paródico, del drama de Berlioz, de la ópera de Gounod; o lo traviste en Faustine, la figura de quien se enamora el narrador en *La invención de Morel.* Tan perversa como un pacto con el diablo, espera de la muerte la perdurabilidad que anhela:

> La verdadera ventaja de mi solución es que hace de la muerte el requisito y la garantía de la eterna contemplación de Faustine[9].

Se trata de una inmortalidad dudosa, el nombre de Faustine evoca el pacto con el diablo pero, dicho en francés, suena a falso, como su contradictoria existencia: evidente y falaz, inmortal y ya muerta.

La invención onomástica de Bioy define la trama de una obra que se dirige, por el encanto del nombre, en varios sentidos. Si en *Dormir al sol*[10] la protagonista se llama Diana, si olía a perro, si la perra se llama Diana, si no son esas las únicas coincidencias, no sería rebuscado identificar un diablo a medias en su nombre, a la perra en el perro que acompaña a Fausto en *Fausto* hasta su gabinete y, agrandándose en presencia y estupor del viejo sabio, deviene Mefistófeles. Medio diablo, medio loco, el narrador se burla del ambiente tan alemán como el de los alegres bebedores en la taberna de Auerbach en Leipzig, y caricaturiza las atrocidades nazis del «caballero teutón»:

> –Standle te vendió la perra –me dijo– y ahora quiere robártela para el laboratorio. (...)

[9] *A. Bioy Casares.* La invención de Morel. *Emecé. Buenos Aires, 1968. P. 122.*
[10] *A. Bioy Casares.* Dormir al sol. Emecé. *Buenos Aies, 1973.*

> Arrebatado por una auténtica indignación dije:
>
> –Permití que se llevaran a una Diana, pero no voy a permitir que se lleven a la otra[11].

Los híbridos ocupan un lugar de privilegio en la biología del escritor y, si de cruzamientos se trata, se podría hablar de una *bioylogía* para disciplinar esa disposición al cruce de especies que le es natural, como lo es a tantos escritores que hacen de la quimera, del entrecruzamiento de individuos diferentes, de sus sueños, el emblema de su fabulación. Más afín a Fausto que a Mefisto, o más allá de sus oposiciones, el escritor celebra el pacto con ambos. Superando los contrarios, sus diferencias se contraen en una entidad que identifica, es decir, que distingue y confunde a la vez.

La obra de Goethe comienza con un «Prólogo en el cielo», el muy citado diálogo entre El Señor y Mefistófeles, donde Dios reconoce la devota sabiduría de Fausto, esa lealtad que será presa favorita de la seducción del diablo. Si bien el desafío es desparejo, no sorprende que el enfrentamiento asimile a Mefistófeles y Fausto, que sus nombres, o las consonantes que los identifican, como en la escritura de la lengua de las Sagradas Escrituras, que prescinde de la inscripción de las vocales, no los diferencie: Fausto y Mefisto, FST y FST, el seductor y el seducido, las mismas letras al pie de un solo pacto.

Una poética del nombre cifra la narrativa de Bioy, donde los animales cuentan, como si tuvieran voz y voto: es la misma palabra que habilita el habla y la fábula, una parábola profana que juega a dos puntas, a verdad y mentira en la mención. En «Un perro que se llamaba Dos»[12], la ironía del nombre que contradice el número, en lugar de designar, divide; insinúa una voz varias veces sacrílega de la interdicción. D'os evita por la elisión la vanidad de la invocación pero deriva en blasfemia (Dos – Dog – ...), una oposición que subvierte el nombre propio y su función desde un antagonismo que revela las dualidades de un individuo, dividido por la palabra y que, por la palabra, vuelve en sí.

> En cuanto al significado del nombre Bioy, me llegaron diversas versiones: para la que juzgo mejor, Bioy significaría «uno contra dos[13].

Los ejemplares que comprende el bestiario de Bioy ilustran sobre diferentes metamorfosis sin descartar al hombre ni sus avatares. Una zoología

[11] *A. Bioy Casares. Ibidem. P. 108.*
[12] *A. Bioy Casares. «Un perro que se llamaba Dos».* El gran serafín. *Emecé. Buenos Aires, 1967.*
[13] *A. Bioy Casares.* Memorias. *Tusquets. Buenos Aires, 1994. P. 24.*

fantástica revisa teogonías plurales donde dioses, hombres y animales entrecruzan vida y muerte, amores y odios, imaginando la salvación bajo especie animal o la condena en forma similar. De la misma manera que una mujer deviene perra en esa novela, la amante muerta en un incendio vuelve transformada en gata, mientras el hombre espera su regreso del otro mundo, o del «caserón conocido en el barrio por el Medio Mundo»:

> Para ti un gato será igual a otro. No entiendes de gatos. El que entiende de una materia sabe mirarla. El médico sabe mirar al enfermo, el mecánico sabe mirar la máquina. Será un poco absurdo, pero yo sé mirar un gato. Por eso te aclaro que esta gata es Lavinia, no un animal parecido[14].

O, en otra novela, la crueldad transforma a los viejos en cerdos, más viles o más visibles. Cantada por la epopeya clásica, la mutación no es sólo favorita del inventario teratológico de Bioy sino otro ejemplo de una hibridación que la genealogía lingüística legitima. Antes de generalizarse las disciplinas biológicas que hacen del mestizaje su investigación de avanzada, *hybrida* aludía al producto de la cruza del jabalí y la cerda[15].

Entrecruzamientos y metamorfosis, la discriminación aflige menos que la pureza del lenguaje o la propiedad de la palabra; el aval etimológico acude en auxilio de una fantasía literaria que descubre en los nombres, en su historia, en la gramática, en los usos de las palabras y las reglas que las ordenan, un estrato narrativo más.

> –¿Qué leías?
> –En *Ultima hora,* el recuadro sobre *La guerra al cerdo.*
> –¿La guerra al cerdo? –repitió Vidal.
> –Yo pregunto –dijo Arévalo– ¿por qué *al cerdo*?
> –Ese *al* me parece incorrecto – opinó Rey.
> –No, hombre –protestó Arévalo–. Pregunto por qué ponen *cerdo.* Este pueblo no es consecuente en nada, ni siquiera en el uso de las palabras. Siempre dijimos *chancho.*
> –Basta el capricho de un periodista y todo el país hablará de la guerra *al* cerdo[16].

La dramatización del lenguaje por el lenguaje funda una poética del relato, atraviesa los diferentes planos de la lectura a partir de una hermenéuti-

[14] *A. Bioy Casares. «El lado de la sombra».* Historias fantásticas. *Emecé. Buenos Aires, 1972. P. 203.*
[15] *Alain Rey. Le Robert.* Dictionnaire historique de la langue française. *Dictionnaires Le Robert. Paris, 1992.*
[16] *La guerra del cerdo, p. 101.*

ca que administra el secreto de la universalidad, favorecido por el arquetipo de Fausto y sus alternativas rioplatenses. Son numerosas las narraciones de Bioy que ocurren en la región y, sobre todo, confieren al Uruguay la extraterritorialidad desde donde es posible alcanzar un espacio literario apto para apartar la situación de las circunstancias particulares. Se pueden conjeturar varias razones que justificarían la elección de este país de cercanías –como ha sido definido– para radicar historias que ocurren en una jurisdicción extranjera y al mismo tiempo familiar, ni ajena ni propia, explicando en parte el hábito de Bioy de abreviar la denominación constitucional de la histórica Banda Oriental en la «otra Banda», como quien dijera «otro mundo», pero sin que el entorno doméstico menoscabe la dimensión escatológica que connota.

La minuciosidad histórica y geográfica de la diégesis, las divergencias políticas, la prohibición de realizar viajes al Uruguay por Perón, el ambiente de Montevideo, Pocitos, el Teatro Solís, el restorán El Aguila, y otros sitios tan legendarios como hoy deslustrados en esta tierra de entreveros, introduce, inesperadamente, un marco algo vago que borra las huellas realistas de la descripción, favoreciendo la atmósfera fantástica de «Ad porcos». En latín, la cita bíblica, literal, la cita amorosa, el encuentro con Perla, su palidez candorosa, la representación de *Fausto,* la seducción: «Perla es Perla, naturalmente, y para designarla cualquier otro nombre resultaría ridículo»[17] . Valiéndose de la coartada transidiomática desde el griego, que pasa de margaritas a perlas, identifica a Margarita, el personaje trágico, con la bella mujer del cuento. Dentro y fuera del escenario la trama se estrecha en un mismo drama; es el mismo el nombre de la joven, el ultraje de su pureza, el mismo, la música y el mito acercan los episodios desde un pasado que estremece las fronteras de una obra o más, en una y otra lengua, borrando las distancias entre mundos que se acercan y apartan alternativamente, entre el autor y un lector que pasa de cerdos a chanchos a puercos, con la misma facilidad con que pasa las páginas.

¿Son estrategias literarias que procuran alcanzar la unidad de una lengua adánica edénica? ¿Son operaciones de una arqueología que exhuma reliquias de una imaginación dispersa?¿ búsquedas destinadas a restaurar las partes de una vasija estrellada?¿la fractura de un símbolo quebrado en dos? ¿los fragmentos de un cáliz ancestral? O, por una poética de los nombres, restituir las segmentaciones idiomáticas, reunir las diferentes especies, superar la expulsión y el castigo, reivindicando el paraíso perdido, donde el amor y el conocimiento no se diferenciaban.

[17] *A. Bioy Casares. Ibidem, P. 167*

No habría que reducir su invención a inventario ni a lista su imaginación pero, si fuera necesario emblematizar un animal entre otros, sería el cerdo; si fueran máscaras, las del diablo; una ocupación siniestra, la medicina; una doble obsesión: el devenir, la muerte; otra obsesión: el envejecimiento; un objeto ominoso: el reloj; un lugar: el cine, un no–lugar: el cine; una invención total: el cine; una máquina: de sueños.

El cine es el *topos* ideal de Bioy, el asunto y el lugar dilectos, el lugar común de sus desvelos lúcidos y de sus ensueños. Bioy «vivía yendo» al cine; ahí anhelaba morir para que la muerte se acabara, como se acaba la vida o se acaba un filme que se reinicia en la próxima proyección o se reanima en una nueva copia. En la obra de Bioy, el pacto de Fausto es una variante del pacto del cine donde ya son legiones los doctores que, a la manera maligna de los científicos que consentía el expresionismo alemán, siguen inventando anatomías macabras, híbridos y simulacros: hombres, animales y máquinas, que superan o suspenden las limitaciones de los sentidos y la coacción de las circunstancias.

No fue difícil ni intencional evitar mencionar a Borges y su obra. Sin embargo, como quien traza un contorno guiado por puntos que definen un dibujo armado y sorprendente al mismo tiempo, la lectura fue bordeando el silencio de esa ausencia. Desde el hueco, en contraste, su figura filtró al trasluz, la alteridad de una identidad cruzada. Según una oscilación previsible, Borges –el otro o el mismo– es, sin duda, el otro de Bioy, una alternativa que asigna a su obra el estatuto no–Borges, del que ninguno de los dos reniega. Entre ambos, entrambas obras, se reúnen los dos fragmentos del símbolo y aunque el nombre sea un oprobio –es Aristófanes quien lo dice– el ajuste de las mitades celebra la perfección de una unidad que, no sólo para los griegos, precede a la vanidad y al castigo.

Salvo reflexionando sobre la poesía gauchesca, Borges no menciona a Fausto. Tampoco registra la parafernalia del pacto: ni margaritas, ni relojes, ni cerdos, ni cine, ni máquinas, ni médicos, ni diablos, ni tantas mujeres, ni deseo de inmortalidad, raramente el amor. Si bien en la lengua perfecta de las Sagradas Escrituras el amor no se distingue del conocimiento, la práctica de la significación tiende a disociar los conceptos; el uso los separa. *Yâda'* [18], el verbo bíblico, contrajo, en cambio, ambas disposiciones del espíritu y del cuerpo, la misma tentación a concebir, que es procrear y

[18] *«L'homme connut Ève, sa femme». «Le verbe yâda-, «savoir, connaître», est régulièrement employé pour signifier les rapports sexuels, tant en parlant de l'homme (versets 17, 25; XXIV, 16; XXXVIII, 26, etc.) que de la femme (...). Même expression dans les autres langues sémitiques, avec des verbes signifiant «connaître». L'initiation à un acte enveloppé de mystère nous semble à l'origine de cet emploi du verbe «connaître». «Genèse».* La Bible. Ancien Testament. *NRF. Gallimard: Paris, 1956. P. 12.*

abstraer, concepción y concepto. En el imaginario de Bioy, el arquetipo de Fausto es sobre todo cinematográfico; en su galería se recortan claras las escenografías nevadas del *Faust* de Murnau, la blancura de «amor»: *Liebe,* ilumina la salvación de los amantes con la imagen mágica de la palabra con que termina el filme.

Es conocida la intensidad del vínculo intelectual y amistoso que unía a Borges y Bioy. Las frecuentes tareas literarias compartidas, sus aciertos, las señas de complicidad que se entrecruzan de uno a otro texto, justifican esa asociación inextricable que muestra la sobreimpresión de las fotografías de Borges y Bioy, como la imagen de una sola persona. Descubriendo el juego de sus nombres propios, y a fin de indiferenciarlos, Rodríguez Monegal había denominado «Biorges» al híbrido paradigmático que la ocurrencia fotográfica pone en evidencia[19].

El amor de Bioy Casares en busca del *amor* se aproxima, en profundidad, al conocimiento de Borges en busca del *conocimiento,* y devienen, en ambos, pura amistad. A propósito de su biógrafo, Borges resalta el sentimiento que los unía: «La amistad es realmente una de las pasiones de nuestros países. Quizás la mejor.(...) En el *Fausto* de Estanislao del Campo, ¿qué importa la parodia de la ópera? absolutamente nada, lo que importa es la amistad de los dos aparceros»[20]. La cita es apropiada y, no sería redundante confirmarla: «Quiero ser recordado menos como poeta que como amigo»[21].

[19] *Emir Rodríguez Monegal.* Borgès. *Écrivains de toujours/Seuil. Paris, 1970. P. 178 y 181.*
[20] *Jorge Luis Borges. «Borges y Emir».* Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América. *Montevideo, 1987.*
[21] *J. L. Borges. «Una oración».* Elogio de la sombra. *Emecé: Buenos Aires, 1960.*

Destino y sentido en *El sueño de los héroes*

Javier de Navascués

«Y, mientras tanto, ¿qué fue de Emilio Gauna?

En un abra del bosque, rodeado por los muchachos, como por un cerco de perros hostiles, enfrentado por el cuchillo de Valerga, era feliz. Nunca se había figurado que su alma fuera tan grande ni que en el mundo hubiera tanto coraje. La luna brillaba entre los árboles y él veía el reflejo en la hoja de su cuchillito y veía la mano que lo empuñaba sin temblar. Don Serafín Taboada le había dicho una vez que el coraje no era todo; don Serafín Taboada sabía mucho y él poco, pero él sabía que es una desventura sospechar que uno es cobarde. Y ahora sabía que era valiente. Sabía también que nunca se había equivocado sobre Valerga: era valiente en la pelea. Vencerlo iba a ser difícil. No importaba por qué estaban peleando. ¿Creyeron que él había ganado más plata en el hipódromo y querían saquearlo? El motivo era un pretexto: no tenía importancia. Vagamente sospechó ya haber estado en ese lugar, a esa hora, en esa abra, entre esos árboles cuyas formas eran tan grandes en la noche; ya haber vivido ese momento.

Supo, o meramente sintió, que retomaba por fin su destino y que su destino estaba cumpliéndose. También eso lo conformó.

No sólo vio su coraje, que se reflejaba con la luna en el cuchillito sereno: vio el gran final, la muerte esplendorosa. Ya en el 27 Gauna entrevió el otro lado. Lo recordó fantásticamente: sólo así puede uno recordar su propia muerte. Se encontró de nuevo en el sueño de los héroes que inició la noche anterior en el corralón del rengo Araujo. Comprendió para quién estaba tendido el camino de la alfombra roja, y avanzó resueltamente.

Infiel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir.

El Mudo encontró el cuerpo».

Todos los admiradores de Bioy Casares recuerdan el maravilloso final de *El sueño de los héroes*. Pocas veces su autor escribió páginas tan intensas y mágicas como aquellas. Pocas veces se advierte con tanta nitidez cómo

el desenlace da sentido a toda una historia, de acuerdo con la idea central de un conocido libro de Frank Kermode[1]. Así, en este final de novela se descubre un dibujo completo de una aventura de complejo y ambiguo significado: el enigma de aquella tercera noche de carnaval de 1927 se desvela tres años después, pero, además, Bioy no sólo plantea un misterio fantástico, sino que también presenta un difícil dilema ético que es necesario resolver desde una lectura cuidadosa del fragmento.

Analizar esa parte de la obra de Bioy Casares es el propósito de estas páginas, que se aprovecha, por otro lado, de la aparición reciente del primer estudio de conjunto, dentro del hispanismo, sobre la cuestión teórica de la finalización de la novela[2]. Para su autor, es necesario distinguir entre los conceptos de «cierre» y «desenlace», diferencia que en el caso de *El sueño de los héroes*, resulta de particular utilidad, como veremos.

El desenlace se define por ser el acontecimiento que resuelve el final de la historia. No siempre tiene que situarse exactamente al final: puede haber, por ejemplo, un epílogo después del desenlace, o bien, éste se puede encontrar desde muy avanzado el libro hasta su conclusión. En definitiva, un desenlace pide «un acercamiento macroestructural, concentrado en la historia de los personajes». En cambio, cuando se habla de cierre se necesita «un *close reading* microscópico de los procedimientos técnicos y las características semánticas de las palabras»[3]. Por cierre, por tanto, se entiende «el verdadero final del texto, su remate definitivo, es decir, el último segmento antes del vacío que sigue al punto final»[4]. En principio, esta última categoría presenta una mayor comodidad para su análisis que el desenlace. El problema aparece cuando se trata de considerar dónde empieza el cierre (y no obviamente dónde termina...). ¿Una frase, un párrafo, una palabra bastan? La respuesta varía según cada caso. Kunz parece rechazar la posibilidad de extender el cierre a un capítulo entero, por ser demasiado abarcador. Sin embargo, en *El sueño de los héroes*, el último capítulo, que acabamos de releer en el comienzo de este trabajo, es muy breve. Y son precisamente su misma brevedad y su intensidad semántica las razones fundamentales que nos sirven para denominarlo como «cierre» del libro. En él me centraré para tratar de explicar cuál es el sentido del destino del héroe en la novela de Bioy.

[1] *Frank Kermode,* El sentido de un final, *Barcelona, Gedisa, 1983.*
[2] *Marco Kunz,* El final de la novela, *Madrid, Gredos, 1997.*
[3] Loc. cit., *p. 62.*
[4] Loc. cit., *p. 28.*

Las dos últimas frases

Si empezamos a leer el libro por donde no se debe, esto es, por el final, nos topamos con dos frases que reflejan un esmero especial por parte del autor. Dan la impresión de que se quisiera clausurar la historia de forma particularmente rotunda:

> Infiel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir.
>
> El Mudo encontró el cuerpo.

La primera oración remacha uno de los ejes temáticos de la novela: la dicotomía sexual entre hombre y mujer. Frente al impulso centrífugo de Emilio Gauna, se impone vanamente el deseo centrípeto de Clara, representado por el apego al hogar y la familia. El pacto de ésta con la aventura masculina conducirá a la catástrofe.

Pero, además, la penúltima frase supone un ingreso omnisciente del narrador en la mente de su personaje, en franco contraste con el proceso de interiorización que se había iniciado al comienzo del capítulo y que comentaré más adelante.

También por contraste de perspectiva, la última frase de la novela tiene gran fuerza expresiva. Bruscamente, se pasa de una visión omnisciente a una mención neutra de un hecho exterior: «El Mudo encontró el cuerpo». Ese personaje que ha ocupado en toda la trama un lugar secundario se convierte de repente en el centro del relato. ¿Por qué el Mudo? Tal vez porque se trata de simbolizar la inmediata ausencia de voz textual, el silencio que sigue al final de todo relato. Es una referencia relativamente corriente en la retórica del final. Kunz recoge ejemplos similares en su libro[5]. Por otra parte, también se puede pensar en las imposibles voces del Mudo que enmarcan una muerte más trágica cuanto más silenciosa. Al lector se le da, incluso, la posibilidad de «rellenar» la conclusión imaginando el contraste entre silencio y grito que se producirá cuando Clara encuentre el cuerpo de su marido.

El capítulo 55

No es menos interesante el resto precedente del capítulo 55. Más aún, probablemente se trate del episodio que proporciona mayor complejidad

[5] Loc. cit., *p. 135.*

interpretativa a toda la obra. Nos encontramos con Emilio Gauna luchando a cuchillo contra Valerga. Hasta ahora un intermitente y leve juego irónico ha presidido la caracterización del joven protagonista. Esa distancia, sin embargo, se va a perder absolutamente en el capítulo 55. Una serie de circunstancias negativas («rodeado por los muchachos, como por un cerco de perros hostiles, enfrentado por el cuchillo de Valerga») no puede evitar que el protagonista se sienta dichoso en esa situación: «Era feliz», dice escuetamente el relato. Esta filtración omnisciente del narrador corresponde a lo que Genette denomina «discurso narrativizado» y Dorrit Cohn «psico-relato»[6]. Se trata de la narración de la conciencia interior de un personaje con las palabras del narrador y representa el grado máximo de distanciamiento entre la voz de éste y la del personaje. Con todo, no hay ironía alguna en la afirmación[7].

Pero el alejamiento se empieza a perder en la frase siguiente, ya que ésta marca una aproximación a las palabras del personaje mediante una formulación en estilo indirecto: «Nunca se había figurado que su alma fuera tan grande». Después aparece una referencia a la luna, símbolo de la muerte del protagonista y un escalafón más en el proceso de interiorización. Es también muy interesante cómo el texto anota que Emilio ve la luna en su «cuchillito». El diminutivo, índice de afectividad, que no de tamaño en este caso, delata un punto de simpatía por parte de la voz del narrador con respecto a la conciencia de su personaje. Significativamente el cuchillo de Valerga aparece al principio mencionado como «cuchillo», pero no así el de Emilio Gauna... Con mayor motivo el «cuchillito» de éste recibe el adjetivo de «sereno» en el antepenúltimo párrafo: es un desplazamiento calificativo, una hipálage, que viene a glorificar la actitud del héroe que empuña el cuchillo con firmeza.

Por último, el texto aterriza en el estilo indirecto libre, que supone la máxima intromisión en la voz de Emilio. Como es sabido, el estilo indirecto libre tiende a borrar la división entre el discurso del narrador y el del personaje. Aunque pertenece al habla del narrador, elimina el verbo introductorio y la conjunción, de forma que sólo queda el verbo en tercera per-

[6] *Cfr. G. Genette,* Figuras III, *Barcelona, Lumen, 1989; y Dorrit Cohn,* La transparence intérieure, *París, Seuil, pp. 24 y ss.*

[7] *Como ocurre, en cambio, en tantos otros episodios de la novela, donde se burla finamente de las preocupaciones de Gauna. Así, en el comienzo, comentando precisamente un aspecto de la conciencia de su personaje, Bioy destaca cuáles eran los temas preferidos de conversación de Valerga y los muchachos: el fútbol, las carreras de caballos, la política y el coraje. Y apostilla: «Gauna, de vez en cuando, hubiera comentado los Hudson y los Studebaker, las quinientas millas de Rafaela, de Córdoba, pero como a los otros no les interesaba el tema, debía callarse. Esto le confería una suerte de vida interior.* (El sueño de los héroes, *Madrid, Alianza, p. 8.)*

sona para dar testimonio de que no es el personaje quien se ha apoderado del discurso totalmente. La oración con el sujeto lógico y el verbo introductorio sería: «[Emilio pensó que] Don Serafín Taboada sabía mucho y él poco, pero él sabía que es una desventura sospechar que uno es cobarde». Pero tanto el sujeto como el verbo se han elidido. Una pregunta que se hace Emilio más adelante parece disolver casi por completo la voz del narrador: «¿Creyeron que él había ganado más plata en el hipódromo y querían saquearlo? El motivo era un pretexto: no tenía importancia».

Este deslizamiento hacia el estilo indirecto libre, y hacia la perspectiva de Emilio Gauna, no se da por casualidad. Refleja la ambigüedad ideológica de un texto que, en última instancia, ha recibido al menos dos interpretaciones opuestas por parte de la crítica. De un lado estaría la postura que pretende salvar el mito del coraje a partir de la última página del libro. Emilio Gauna sería realmente un héroe al enfrentarse con Valerga, repentinamente redimido por obra y gracia de una épica pelea a cuchillo. Esta era, como no podía ser menos, la postura de Borges, para quien, «Bioy, instintivamente, había salvado el mito»[8]. Así pues, el final vendría a significar una deconstructiva vuelta de tuerca con respecto a las antítesis entre Bien y Mal que se habían ido desarrollando a lo largo de la novela[9]. Sin embargo, esta posibilidad interpretativa ya fue contestada en su día por Pezzoni y más tarde por otros críticos que, como Nilda Díaz, entendieron que en realidad Bioy no había querido salvar el mito sino destruirlo[10]. Emilio Gauna se habría equivocado al elegir el camino de la aventura y de paso, al olvidar su previsible felicidad junto a Clara. Sin duda todo el desenvolvimiento de la trama autoriza esta lectura e, incluso, la penúltima frase del texto («Infiel, a la manera de los hombres...») expresa un juicio condenatorio por parte del narrador que se corresponde también con el autor implícito. Y sin embargo...

Sin embargo, hay un hecho terrible y paradójico en la actitud de Gauna que parece haber pasado desapercibido a algunos: «era feliz» cuando luchaba contra Valerga. ¿Por qué esa felicidad si Bioy sólo quiso decirnos el error que cometió su falso héroe? ¿Por qué aceptar que la felicidad se produce al elegir equivocadamente? La primera contestación a esta clase de preguntas sale a la luz al reparar en que ellas mismas están mal formuladas. Gauna no eligió nada en realidad, sino que fue más bien el juguete de

[8] *J. L. Borges «El sueño de los héroes»,* Sur, *235, 1954, p. 89.*

[9] *Cfr. Javier de Navascués,* El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares, *Pamplona, Eunsa, 1995, pp. 53-59.*

[10] *Cfr. E. Pezzoni, «Adversos milagros»,* El texto y sus voces, *Buenos Aires, Sudamericana, 1986, pp. 237-245; y Nilda Díaz, «Sobre mitos y desmitificaciones»,* Río de la Plata, *1, 1985, pp. 65-79.*

un misterioso destino, como se nos repite una y otra vez, o bien, una víctima de su deseo de tener una imagen de «guapo», de valiente, frente a su grupo. Como ha escrito Rosalba Campra, «la storia di Gauna non è quella dell'eroe della fantastica confluenza di due tempi, o non è solo quella. Si trattta piuttosto della vittima di una costrizione personale e sociale a produrre un'immagine di sè ammissibilie per se stesso e per il gruppo»[11].

Un análisis concienzudo de las fuerzas actanciales de la novela nos mostraría a un protagonista gobernado por las opiniones de los otros y por el azar. Cuando Emilio Gauna trata de recuperar el sentido de aquella «noche mágica» del carnaval de 1927, encuentra la falta de colaboración de sus amigos, del peluquero Massantonio e incluso del brujo Taboada. El naciente afecto por Clara se convierte incluso en obstáculo para sus fines. Sus búsquedas por la ciudad no le llevan a ninguna parte y, en cambio, al participar en la excursión campestre, descubre que está verdaderamente enamorado de Clara. Un amor que se ve consolidado por Larsen y Taboada, además de por la falta de auténtica resistencia por parte de los muchachos y Valerga. Pero una bisagra narrativa importante se abre con la muerte de Serafín Taboada, ya que marca el viraje de la acción hasta el final. Desaparecido el suegro de Emilio, éste último queda «libre» para retomar su destino, que esta vez se cumple con la colaboración involuntaria de Clara, la desidia de Larsen y, sobre todo, la estupidez y la bajeza de Valerga y sus discípulos. De esta forma, toda la trama va configurando un destino para un protagonista que sólo cumple sus objetivos cuando no encuentra oposición a ellos.

El sentido del destino

Sigue en pie la pregunta de si es verdaderamente un héroe Emilio Gauna. El texto afirma que éste ingresó en el sueño de los héroes antes de morir y que, en una especie de alucinación, «comprendió para quién estaba tendido el camino de la alfombra roja y avanzó resueltamente». Es cierto que «sueño» tiene un matiz irónico y que puede traducirse por «patraña» o «falsa ilusión». Sin embargo, queda la duda de por qué se deja al personaje feliz ante ese presunto engaño. Quizá se podría resolver la cuestión concluyendo, algo cínicamente, que Emilio no es capaz en el fondo de concebir otro género de dicha. Por su extracción social, por su ignorancia o

[11] *Rosalba Campra,* «El sueño de los héroes *di Bioy Casares: la classe come destino*», Annali dell'Istituto Universitario Orientale, *Nápoles, XXII, 2, 1980 , p. 303.*

barbarie congénita, su movimiento instintivo sería el de la autodestrucción. El problema es que quizá tendríamos que aceptar a Gauna como un personaje menos entrañable de lo que es. Como hemos visto antes, la travesía del psico-relato al estilo indirecto libre nos conduce a una perspectiva interior en la que la voz del narrador se identifica con la de su personaje. Esto no es casual.

Leyendo despacio el fragmento en estilo indirecto libre, hallamos la clave:

«¿Creyeron que él había ganado más plata en el hipódromo y querían saquearlo? El motivo era un pretexto: no tenía importancia (...) Supo, o meramente sintió, que retomaba por fin su destino y que su destino estaba cumpliéndose. También eso lo conformó».

Esa aceptación valerosa del destino, con independencia de las circunstancias que lo provocan, es el auténtico heroísmo que defiende el autor implícito. Escondido tras la voz de su personaje, el discurso ideológico de Bioy destruye la aparatosidad del mito del compadrito, pero apuesta con discreción por otra clase de coraje: el que surge de la asunción estoica del porvenir, sea cuál fuere y aunque éste signifique la muerte. El sentido del destino está en aceptarlo, pese a que éste pueda parecer (o ser) absurdo, inexplicable, disparatado.

Hay otros héroes de ficción de Bioy que toman una resolución parecida: pensemos, por ejemplo, en el Alfonso Álvarez de «El gran Serafín». Y todavía podemos reconocer rasgos de Gauna en personajes que, sin estar condenados a la desaparición inmediata, se alejan del lector al final de la novela con una seguridad que los confirma en su destino individual: Isidoro Vidal, en el *Diario de la guerra del cerdo*, por ejemplo. Ninguno de estos personajes es negativo, pero se mueven zarandeados por circunstancias que no pueden manejar. Su valor reside en que ante las dificultades eligen lo único que pueden: adoptar un tono de resignación ante lo que venga que, en definitiva, es el único margen de libertad que les queda. Nadie puede gobernar en su interior. Por eso Emilio Gauna no está siguiendo en realidad el modelo de conducta de Valerga; a éste último sólo lo imita en sus formas exteriores. Lo que hace, sin querer, es cumplir al pie de la letra un consejo que alguna vez le dio el brujo Taboada:

«Ese valor de que habla Gauna carece de importancia. Lo que un hombre debe tener es una suerte de generosidad filosófica, un cierto fatalismo, que le permita estar siempre dispuesto, como un caballero, a perder todo en cualquier momento»[12].

[12] *A. Bioy Casares, op. cit., p. 101.*

Estas palabras, rescatadas de la mitad de la novela, están sugeridas durante el combate final: «Don Serafín Taboada le había dicho una vez que el coraje no era todo...» Debido a su importancia, se sugieren en el recuerdo de Emilio. Aunque éste no se percató en aquel entonces («Gauna lo escuchaba con admiración y con incredulidad», comenta el texto), lo cierto es que después se mantiene ante Valerga con esa «generosidad filosófica» de la que hablaba su maestro.

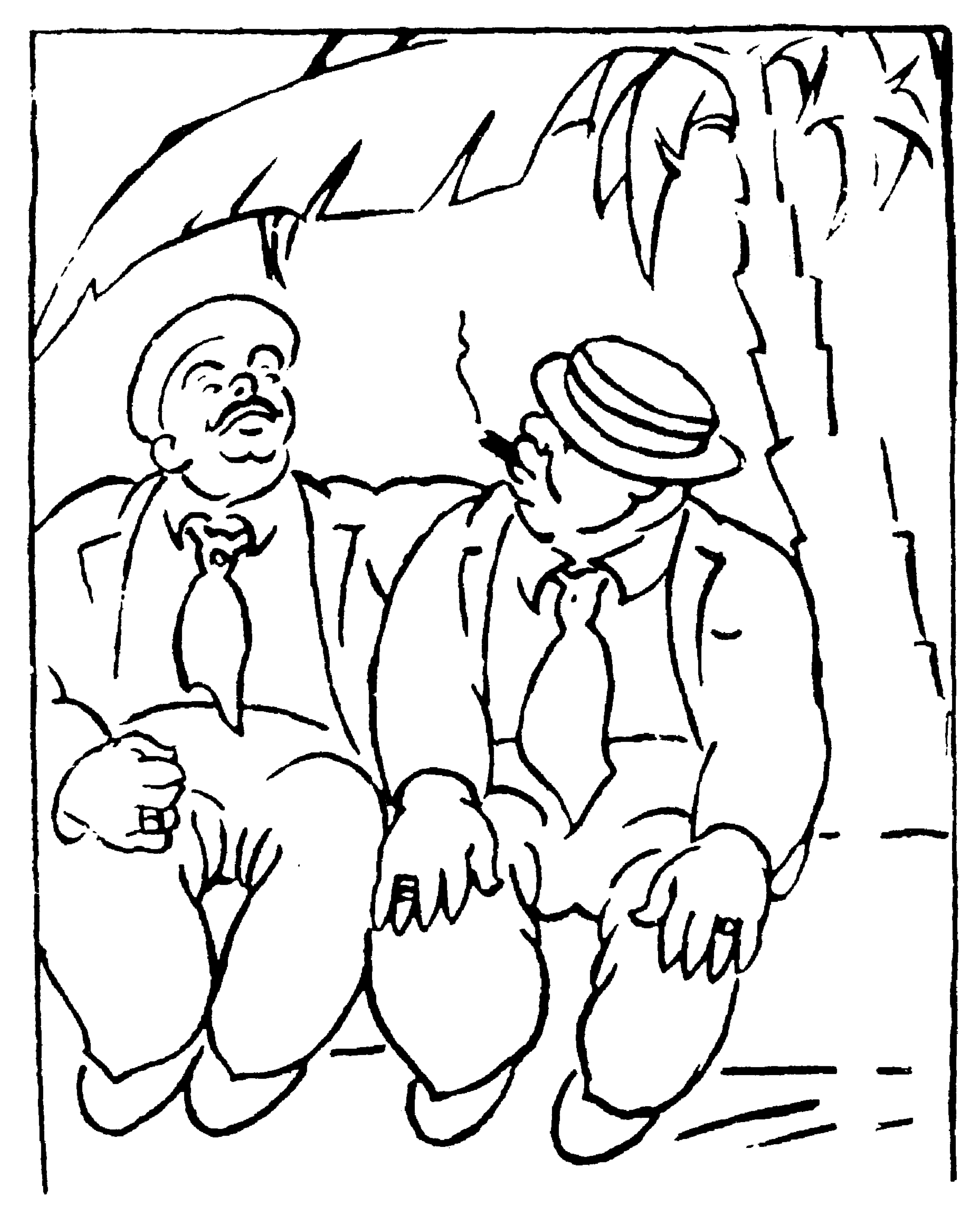
El destino es inevitable, pero Emilio Gauna no lo sabe hasta el instante decisivo en que se enfrenta a la muerte. Su gesto final tiene mucho de estetizante, ya que muere «como un caballero», de acuerdo con lo que decía Taboada. Esto es, por un lado se ve morir a sí mismo. No hay más que pensar que ante la muerte inminente no «ve» a Valerga: éste se borra en las líneas postreras, como si verdaderamente no importara demasiado. Lo que encuentra Emilio es el trono del sueño de los héroes, imagen especular que le revela quién es él. Se subraya así que no hay motivos para la autocompasión.

Al mismo tiempo se descubre un hondo sentido ontológico en el momento de sabiduría sobre sí mismo que es su muerte. Repárese, por ejemplo, en la frecuencia del verbo «saber» a lo largo de todo el fragmento. Emilio conoce que Valerga es valiente y que él mismo también lo es. El cuchillo que refleja, como en un espejo simbólico, su propia valentía, es figura de su destino personal: conocerse en el último momento, reconocer su propia identidad. Es valiente porque afronta sin miedo la muerte segura, ese destino ineludible que es suyo, único, irrepetible. Al ver el sueño de los héroes antes de morir, Gauna toma conciencia de que su lugar está en el trono. Da igual que se equivoque o no, que acabe comportándose como un bárbaro y olvide a Clara. Aunque el texto no deje de censurar el lado de la sombra en el que se interna, no deja de admirar la actitud interior de su personaje principal. Del verse y aceptarse tal y como uno es nace esa alegría ante el reconocimiento del propio yo. Como en ciertas ficciones de Borges («El sur» o «Poema conjetural», por ejemplo), el cierre de la novela se erige en supremo instante de revelación, transformación interior y apoteosis del héroe[13]. Esos segundos que preceden a la muerte, final clásico donde los haya, dan sentido al texto y a la vida.

[13] *Se trata de un aspecto ético de Bioy que, como hemos dicho, tiene un notorio matiz estético y que, además, es compartido con Borges. Como dice Juan Arana sobre éste último, «nuestra vida es valiosa por cuanto es única e irrepetible. Aquí precisamente se encuentra la clave estética de la ética de Borges. Como la obra de arte, la vida de cada hombre debe ser expresión de algo irrepetible. Llegada la hora, toda la existencia debe cristalizar en un acto de perfecta síntesis, en el que cada cuál se encontrará a sí mismo, sabrá quién es y lo que ha sido» (J. Arana,* El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges, *Pamplona, Eunsa, 1994, p. 121). Para un análisis hermenéutico y literario de este proceso en Borges, cfr. de María Rosa Lojo, «La conversión del héroe en los cuentos de Borges», VV.AA.,* Borges, *Buenos Aires, Biblioteca del Congreso, 1997, pp. 119-135.*

PUNTOS DE VISTA

VELLOS SOCIOS DO CENTRO - Por Castelao



—Lo que nos hacía falta era un presidente alemán o italiano. ɩaliano.
—No hace falta, chico, porque ya tenemos a Cayetano.

Hoy (29-12-38)

Castelao y el republicanismo gallego en Argentina

Hugo E. Biagini

«O home que anda en Política e teña escrupos en meter as mans na merda, non é un político. O que non debe nunca debe meterse na merda é na concencia. Ocurre que os políticos coidan máis as mans que a concencia».
Alfonso Castelao

Re-hacer la América

Al finalizar el siglo XIX, la República Argentina, patria emblemática del cosmopolitismo, ejerció un atractivo tal que llegaría a ser visualizada como los Estados Unidos del Sur. La fe progresista hallaba su respaldo en un crecimiento vertiginoso. El puerto y la ciudad capital, Buenos Aires –aleación americana de Cartago y París–, se convirtieron entonces en el receptáculo de empresas y capitales, productos manufacturados y contingentes humanos que procuraban romper con la estrechez material y con la intolerancia ideológica que padecían en sus tierras, confundiéndose muchas veces los márgenes entre el exilio, la expatriación y la salida presuntivamente voluntaria –las variables políticas, religiosas y hasta sexuales– con los factores económicos y laborales.

Recalan entonces en la Argentina diversos sectores marginados por una política europea discriminante, como fue el caso de los españoles que participaron del sexenio revolucionario (1868-1873), de la Primera República o de otros levantamientos ulteriores. Dichos sujetos ayudan a fortalecer el arduo sendero de democratización y rehispanización por el cual iba a transitar la nación del Plata. Entre esos emigrados republicanos se distingue, en tanto grupo regional propio, un grupo de personajes oriundos de Galicia, como Bernardo Barreiro, Manuel Bares, Indalecio Armesto, Benigno Teijeiro Martínez, Ignacio Ares, Adolfo Vázquez Gómez y César Cisneros Luces, quien, habiendo intervenido en el movimiento cantonalista de Cartagena, funda hacia 1879 el primer vocero comunitario en su país de adopción con un título bien elocuente: *El Gallego*.

Importa destacar la figura de un gran dibujante y caricaturista, José María Cao, que nació en Lugo en 1862, militó en las filas del Partido Republicano Federal y terminó por trasladarse a Buenos Aires en 1886, donde ingresa en la masonería argentina y actúa con mucho suceso en diferentes tribunas periodísticas de fuste –*Don Quijote, Caras y Caretas,* etc–, contribuyendo con su pluma acerada y su pincel a desenmascarar las prácticas oligárquicas, a sostener movimientos populares como la revolución de 1890 y a reivindicar los valores regionalistas desde su periódico *El Eco de Galicia.* La imagen de las artes gráficas en estrecha correspondencia con la problemática social, tal como se refleja en la obra de Cao y otros dibujantes españoles transmigrados –Sojo, Mayol, Pellicer *et alia*–, se renueva en la producción figurativa de Adolfo Castelao, el cual pudo atisbar la atmósfera descripta durante su primer tránsito por la Argentina (1896-1900), donde arriba junto a su madre tras haberse embarcado en el puerto de Vilargarcía con otros doscientos emigrantes más.

Efectivamente, quien iba a ser considerado como el guía por excelencia de los gallegos por excelencia, aquél que pondría su estética en función de la intrahistoria y el bajo pueblo, pasó su pubertad y su primera adolescencia entre los paisanos al sur de la Pampa, donde su padre había logrado asentarse en procura de mejor sustento. De regreso a España –como indianos enriquecidos–, el joven Castelao vertirá su experiencia ríoplatense a través de crecientes testimonios con gauchos mateando y otras escenas alusivas. Ya en 1908 presenta una estampa «La vuelta del che» en el II Salón de Humoristas de Madrid, impresa al año siguiente en la revista *Vida Gallega,* que aludía a la constante migratoria tan caracterizada por lo demás en otras ilustraciones y relatos peninsulares suyos de subido tinte autobiográfico. Por otro lado, va tomando distancia de la exaltación patriotera que compartió de mozalbete con muchos compatriotas suyos, a ambas márgenes del Atlántico, identificados con el bando español en la guerra de 1898 y ajenos al reclamo independentista de los cubanos.

Asimismo, Castelao aparecería reiteradamente en los órganos de la colectividad en Argentina, empezando por el *Almanaque Gallego,* donde ilustra la carátula del volumen correspondiente al Centenario, que incluye una autocaricatura y un apunte suyo. Se trataba de una publicación pionera en toda América y cuyo fundador, el pimargalliano Manuel Castro López, enarboló un lema programático –«Todo por Galicia y para Galicia»– que el propio Castelao llegaría a asumir ventajosamente. Este último colabora también en publicaciones de Buenos Aires, como *La Semana Universal* (1912), *Suevia* (1913, 1916), *La Voz de Galicia* (1914,

1920, 1932), *Céltiga* (1926-1932) o en la Exposición de Arte Gallego celebrada en dicha ciudad allá por 1929. En *Céltiga* –una revista quincenal porteña, que con principismo y altura intelectual se abrió a la juventud innovadora de Galicia– saca una larga serie pictórica: *Cousas da vida* (1926 a 1932). Esa misma tribuna reproduce un comentario sobre Castelao como el Orfeo gallego que, en sus intervenciones parlamentarias, sonaba como una música en catalán, castellano o vascuence según fuese la procedencia de los escuchas respectivos.

Con la nueva centuria se va acentuando la incidencia partidaria a nivel continental, pese al fracaso que en España corrieron persistentes intentonas republicanas como la comandada por Manuel Ruiz Zorrilla. Los activos simpatizantes de esa tendencia residentes en suelo argentino deciden establecer una agrupación orgánica, ante las nuevas posibilidades electorales que se insinuaron para ese signo en el ámbito peninsular. Así surge en 1903 la Liga Republicana Española de la Argentina, presidida por Rafael Calzada, quien estructura a su vez desde Buenos Aires una federación americana *ad hoc*, cuyos mítines y declaraciones provocarían más de un escozor a la corona metropolitana. Mas tarde se abrirían otros nucleamientos como el Centro Republicano Español, el Ateneo Pi y Margalll, la Federación de Sociedades Democráticas Españolas, la Organización Nacionalista Republicana Gallega y muchas otras agrupaciones de emigrados dispersas por el país.

Paralelamente, fueron incentivándose en España las tesis que reclamaban la autonomía para Galicia, el reconocimiento del idioma gallego y el establecimiento de una federación de pueblos ibéricos. Hacia diciembre de 1931 se funda el Partido Galleguista, con una notoria inclinación antiimperialista, pacifista y proclive al federalismo internacional, bajo la dirección de nuevos líderes como Alejandro Bóveda, Suárez Picallo y el propio Castelao. Éste, tras el golpe de 1936, denuncia la barbarie cometida en su tierra por el fascismo –en sus álbumes *Atila en Galicia*, *Milicianos*, *Galicia Mártir*– e inspira la creación de las Milicias Gallegas en Madrid para resistir la ocupación falangista y la invasión extranjera. Junto con el comunista gallego Luis Soto efectúa una gira en respaldo de la República por la Unión Soviética, Cuba y Estados Unidos. Desde «Yanquilandia» (sic) vuelve a embarcarse hacia la Argentina –después de que fallara su designación como embajador o ministro plenipotenciario de su país en esa nación del Cono Sur–, pero esta vez integrando un elenco disímil: el de los numerosos refugiados políticos españoles que se sumarían a los otros conglomerados humanos perseguidos por el totalitarismo.

La Galicia ideal

Entraban de nuevo en íntima vinculación una nación fracturada como España –tradicionalmente expulsora de contingentes poblacionales– con un país de densa base inmigratoria, la República Argentina, cuya capital hacia 1940 podía ser conceptuada como el enclave gallego más grande del mundo, pues se concentraban allí cerca de medio millón de personas de ese mismo origen. Además, muchas entidades gallegas, nucleadas en una Federación de Sociedades, se habían solidarizado con la causa republicana y ayudaron al Frente Popular Español, al punto de que la empresa Picardo de tabaco lanzó los cigarrillos «Leales» para juntar fondos con tal propósito. Una gran entidad mutualista, el Centro Gallego, casi no mantendría relaciones por esa época con la España Negra, a la cual no le faltaron simpatizantes dentro de la misma colectividad, pero más aún entre la Iglesia, las fuerzas armadas, el gobierno semifraudulento y el nacionalismo argentinos. En líneas generales, estrechó filas contra el avance del franquismo una amplia mayoría de residentes españoles junto a las organizaciones sindicales y estudiantiles, a los partidos democráticos locales y a la prensa progresista, Si bien se careció del decidido apoyo oficial que obtuvieron los exiliados republicanos en México, existió en cambio un fuerte respaldo popular, llegando a figurar la Argentina entre los países que recaudaron la mayor contribución financiera para la España legal y como una de las naciones de las cuales partieron más combatientes voluntarios en su defensa.

De tal manera, alcanza las costas platenses una nueva pléyade de emigrados españoles constituida por artistas, intelectuales, juristas, catedráticos, científicos, periodistas y editores que gravitarían sensiblemente en la cultura argentina y en el propio desarrollo de las instituciones hispánicas de ultramar. Entre ese fluir hallaron asilo diversos líderes republicanos gallegos como Manuel Cordero Pérez, Basilio Álvarez Rodríguez, Manuel García Gerpe, Álvaro Casas Blanco, Cecilio Bedia Caballería, Elpidio Villaverde Rey, Ramón Suárez Picallo, Antonio Alonso Ríos, José Núñez Búa, Leandro Pita Romero, Gumersindo Sánchez Guisande, Manuel Colmeiro, Rafael Dieste, Arturo Cuadrado, José Otero Espasandín, Luis Seoane, Ramón Valenzuela, Lorenzo Varela y ciertamente el máximo portavoz del galleguismo: Alfonso Daniel Rodríguez Castelao.

Según Castelao, Buenos Aires debía significar, para la libertad gallega, lo que Nueva York representaba para otra nación céltica afín, *i. e.*, Irlanda, junto con el éxodo de su gente. Por lo demás, una grandiosa recepción aguardaría en la metrópoli porteña a ese mito viviente de la Galicia desterrada, quien en su primera alocución radial señala la dificultad de sentirse extranjero en un territorio que era el lugar donde fue criado y donde, a dife-

rencia de otros sitios, se hallaba «redimido de todo dolor de ausencia y de soledad» –no obstante la terrible melancolía que habrá de embargarlo por la falta de su peculiar entorno vernáculo. Más allá de pompas y celebraciones, Castelao asienta su llegada en el libro dorado del Centro Gallego mediante un dibujo alegórico con la silueta de un humilde aldeano –su tipo humano por antonomasia– y la leyenda «O día que saimos de nosa patria».

Pese a su resentida salud y al desfavorable clima político imperante en la Argentina durante los años cuarenta, Castelao realizará desde allí una ímproba labor. En rápida enumeración, se multiplica en discursos y conferencias, funda y participa en revistas y periódicos de la colectividad, pinta cuadros y murales, prologa e ilustra libros ajenos, monta una pieza teatral propia, concluye el primer tomo de su obra cumbre –*Sempre en Galiza*–, difunde su vasta producción previa, polemiza con grandes pares (Luis Jiménez de Asúa, Claudio Sánchez Albornoz, Dolores Ibarruri), impulsa sociedades comunitarias y agrupaciones regionales, emprende diversos viajes y misiones en América Latina y Europa, preside el Consejo de Galicia para la recuperación de la democracia y el reconocimiento de las autonomías regionales en España, integra uno de los gabinetes republicanos en el exilio junto a figuras como Barcia, Ossorio Gallardo y Santiago Carrillo. Entre un largo etcétera, se encuentran los millares de tarjetas dibujadas por Castelao que, desde muchos rincones del planeta, fueron enviadas a las Naciones Unidas con la figura de un paisano entre rejas y la inscripción «El pueblo español en espera de la justicia prometida por las democracias», previendo la perpetuación del régimen franquista tras el triunfo aliado.

La imposibilidad del retorno potenciaría en Castelao el desarraigo vivencial y literario que antes había reflejado en sus dibujos a lápiz sobre los ciegos mendicantes, «Meus compañeiros», un símbolo de la postración gallega. Emergió en él esa falta de pertenencia trasuntada por los intelectuales del desbande que generó la Guerra Civil y el impacto de la coalición fascista en suelo ibérico junto a sus inhibidores coletazos en el mismo territorio receptor, donde aquéllos procurarían rehacer una crítica existencia. Crisis identitaria que se incrementó con desconcierto que ya estaba sufriendo el mundo occidental contemporáneo y que no alcanzó a mitigarse con los sentimientos compensatorios de hallarse en la trastierra o pasando por un interreino provisorio cuya finalización no pudo ser experimentada por la amplia mayoría de quienes, como Castelao, resultaron siniestramente desplazados y encubiertos por el anonimato del franquismo, pese a los diversos canales de expresión que lograron disponer en la sede adoptiva.

La muerte de Castelao en enero de 1950 permitió desmentir rotundamente una peregrina afirmación lanzada por un alcalde de Compostela

sobre que ese pecador separatista –según las huestes del Caudillo– no era acreedor ni de una simple conferencia. En principio, nos queda su autodefinición como «un gallego químicamente puro, infusible al soplete e inatacable por los ácidos»; una imagen que el mismo Castelao aplicó a otro coterráneo suyo, Antonio Alonso Ríos: dirigente agrario, presidente de la Asamblea que en 1931 discutió el estatuto autonomista, diputado a las Cortes republicanas y secretario del Consello de Galicia impulsado por Castelao en Buenos Aires. También puede rescatarse simbólicamente una parte de su cuerpo que más lo enorgullecía y que termina vaciada en yeso, junto a su mascarilla y su cadáver embalsamado: esa mano derecha que, en correspondencia biunívoca con su conciencia, no recibió dinero mal habido y dibujó cientos de caricaturas en favor del campesinado de Galicia.

La extinción de este baluarte contra la violencia y la opresión significó un duelo para los españoles republicanos diseminados por el mundo, para los gallegos y sus organizaciones en particular. Tal como se poetizó, lo lamentaron los seres animados e inorgánicos de su tierra: desde los caballos y los pájaros hasta las piedras, las hierbas y las simientes:

Chorando os ventos da Galiza infinda,
chorando os albres e chorando os montes,
chorando as augas-rios, mares, fontes,
eispresan sua dór, seibes ainda.

La colonia hispana en Buenos Aires le brindó las exequias propias de un presidente de la República en el exilio. Luego, bajo gobiernos más afines que el peronismo a la causa republicana y menos permeables que éste a la España de Franco, se designó una plazoleta céntrica con el nombre de Castelao, donde se levanta su monumento sancionado por el Congreso de la Nación y esculpido por un artista como Fioravanti. El teatro del Centro Gallego lleva también su nombre, al igual que un parque de Morón y una calle de Ituzaingó, otro partido bonaerense. Asimismo, es en la Argentina donde comienzan a proliferar los trabajos y homenajes en su memoria. A los 25 años de su fallecimiento fue recordado allí como «el más humano de los gallegos y el más gallego de los hombres».

Dicha cadena evocativa sería retomada *ad libitum* con el retorno de la democracia en España, donde se divulga plenamente su obra y se suceden los encuentros y publicaciones en torno suyo, creándose a su vez un museo y una fundación para ocuparse de ese hijo dilecto y cuasi mesiánico de Galicia. Los tributos de la patria adoptiva se han mantenido vigentes incluso a través de los medios modernizantes, toda vez que el grupo porteño

Nos, bajo la supervisión de Jorge Prelorán y el guión de Antonio Pérez Prado, produjo un ambicioso vídeo sobre la trayectoria existencial de Castelao acompañado por el siguiente epígrafe: «Más que un ilustre gallego, un gallego que ilustró al mundo».

El pensamiento vivo

Al incursionar por la cosmovisión que desplegó el Castelao que termina instalándose en su segunda patria, la Argentina, sobresale en primer lugar su propio parecer acerca del conocimiento y la función del intelectual. A la luz de los acontecimientos españoles por los que atravesó –desde el intenso protagonismo popular hasta la represiva feroz maquinaria multinacional–, Castelao desecha el puro activismo, porque tanto los sueños como las ideas son los elementos que permiten trascender la pura facticidad. Sin embargo, la aptitud teórica representa en él una condición necesaria pero insuficiente para acceder al plano axiológico más elevado: la humanización del mundo y la sociedad. No basta entonces con apelar a la especulación doctrinaria ni a la más actualizada erudición, que no van más allá del ejercicio retórico, narcisista o distractivo. El pensamiento debe ser original y sobrepasar las barreras académicas hasta consustanciarse con los problemas existenciales. Se trata en rigor de poner en marcha una praxis valerosa que transforme los anhelos en realidades, que alivie el sufrimiento de los pobres, que despierte la conciencia labriega y marinera.

Aún más, se impone la lucha por el engrandecimiento de la propia Tierra, escrita así, siempre con mayúscula, porque es el único bien divino que heredaron los hombres, un don mágico y creador que hasta puede convertir a los negros en blancos. Muy puntualmente, se plantea la defensa de cada idioma en particular, frente a la obsesión de una lengua universal –análoga al lenguaje animal donde un caballo argentino relincha igual a otro de Bretaña–, que sólo cabe ser admitida como recurso accesorio. Con ello, se plantea la reivindicación de Galicia frente al Estado unitario y centralista, junto a la postulación idiomática del gallego ante quienes censuran su rusticidad y enfatizan su presunto carácter dialectal. El mismo arte no está reñido con la política y alcanza su máxima expresión cuando se lo coloca al servicio del pueblo y de los ideales patrióticos. En síntesis, nos hallamos en medio de una filosofía visceral, hondamente enraizada, como ha solido darse en las vertientes hispánicas preponderantes; con un populismo telúrico y agrarista y con una concepción proclive a la democracia republicana y federal.

Entre sus principales contrincantes se encuentran las derechas españolas, con sus actitudes prebendarias, beatas y pseudopatrióticas. Según las caracteriza Castelao con un estilo directo, son los que se aíslan del mundo mirándose el ombligo, los señoritos adinerados que pretenden repartir el hambre y tildan de marxistas a las conquistas laborales, los reaccionarios nostálgicos de la monarquía absoluta que califican de antiespañoles a quienes bregan por las libertades constitucionales. Son los rancios parásitos, las plagas que provocaron la guerra civil –el militarismo, el clericalismo y el capitalismo o semifeudalismo–; esas tres fuerzas que hundieron al pueblo español en la barbarie, la ignorancia y la miseria, so pretexto de salvarlo de la infección comunista.

Apuntando al recambio institucional, Castelao sostiene el derecho que poseían los refugiados de elaborar una plataforma para introducir en España y obtener el eventual respaldo popular. En ese orden de cosas, insiste en la obligación de combatir el cesarismo estatal –importado por déspotas extranjeros– y de convalidar el principio de una república federal, basada en la autonomía integral y consensuada de las nacionalidades, especialmente de Galicia, Euskadi y Cataluña. Con ello se lograría, en lugar de una España única e indivisible, otra múltiple y unida. Dicha reestructuración no supone un fin en sí mismo ni el enclaustramiento administrativo o fronterizo sino una etapa hasta alcanzar otros grados más altos de confederación: la ibérica junto a Portugal, luego la unión con el resto de Europa y por último la integración mundial. Con menor explicitación se encuentra el desiderátum de una democracia más directa y participativa que, superando las cortapisas liberales, no reduzca la soberanía del pueblo al mero acto electoral.

Todo confluye en la preocupación clave de Castelao: su propia Tierra, entendiendo por ésta, pura y exclusivamente, a la mismísima Galicia. A partir de ese eje temático-nutricio, con toda su carga maternal en juego, se construye el aparato conceptual y valorativo del autor. ¿Cuáles serían entonces sus principales acepciones? Tomada en bloque, Galicia equivale a una unidad nacional perfecta y no constituye un ente problemático sino un hecho real, un ser biológico empíricamente necesario, provisto por ello del derecho a la autodeterminación. Este derecho puede fundamentarse asimismo desde otras perspectivas ónticas como la de la identidad cultural, siendo Galicia un fiel ejemplo de lo que Castelao comprende por tradición: aquello que, lejos de anclar fósilmente en el pasado, late sin dobleces en el instinto de la gente común, en las entrañas del suelo, en el cuerpo sensible del idioma o en predisposiciones artísticas como las que se manifiestan a través de la intuición, el lirismo, las romerías, la muñeira o la gaita.

Dentro de ese conglomerado espiritual aflora un sentimiento arquetípico, para otros una suerte de enfermedad anímica: la Morriña de la Tierra, un

rasgo psicológico propio e irreductible, que no se confunde con la nostalgia y marca los atributos del destierro, el cual supone por un lado el hallarse fuera de la Galicia material, incluso en cualquier otra región española. Por otro, el destierro interior, el peor y más doloroso de todos, que permite aludir, *v. gr.,* a la existencia de expatriados en Galicia, cuando faltan en ella dos bienes primordiales como la libertad y la justicia; pese a que poder vivir y morir en la tierra nativa constituya la suerte más deseable. Se llega así a un mayor delineamiento de la cuestión nacional, pues se circunscribe en definitiva una Galicia determinada: dotada de un talante optimista, utópico, transformador, para el cual «la nada llena de ilusiones será todo».

Políticamente, se está presuponiendo y propiciando la Galicia democrática y antifascista, cuyas soberanas exigencias han sido sustentadas tanto por el nacionalismo progresivo como por las izquierdas, los jóvenes estudiantes, los artesanos y los escritores. Es la Galicia auténtica, la de los labriegos y marineros enfrentada a los poderosos; la que ha dado mucho más de lo que recibió; la de aquellos que juraron morir en el ostracismo antes de pactar con quienes deshonraban a España; la Galicia universal, la que emigra antes de mendigar, el muelle europeo más próximo a América, con su océano de esqueletos en tránsito hacia el Nuevo Mundo; la que en su cabo más próximo a América debe levantar un enorme letrero donde se aduzca que allí empieza y no acaba Europa; el mejor baluarte del republicanismo en el continente americano; la pariente étnica de los países nórdicos pero exenta de su individualismo agudo; la que posee la misión de traer a Portugal a la gran familia hispana; la que no ha tenido el afán imperial de Castilla ni su retrasada urbanidad pero cuenta con un noble ruralismo y una voluntad de ser mucho más que un criadero de carne humana para exportar; la que conducirá los destinos de España, por constituir la única región peninsular que ostenta el sentido indisoluble de la independencia y la unión territorial.

Valoración final

Si se analiza el galleguismo de Castelao de un modo abstracto o deshistorizado, cabe enunciar diversas observaciones con mayor o menor legitimidad. Por una parte, cuestionar cierta impronta esencialista que sacrifica los matices y puede desembocar, *malgré lui*, en un fundamentalismo excluyente, cuando se prioriza siempre lo gallego a lo hispano; cuando se coloca a Castilla como la suma de los males peninsulares, como la anti-España; cuando se equiparan las posturas centralistas de los sectores liberales y republicanos con las demandas esgrimidas por los reductos autoritarios y

monárquicos. Por otra parte, la tendencia a sustancializar las potencialidades colectivas y a efectuar una mística de la tierra y el paisaje como hacedores de la ética nacional se presta a extraer derivaciones irracionales y a silenciar el grado de alienación presente en las mismas masas.

Con todo, si se asimilan los mecanismos defensivos y los ardores controversiales, de pura negación de la negación, que acompañan el ir y el venir de las demandas identitarias por el reconocimiento de la alteridad, la concepción aludida cabe ser rescatada en sus aspectos fundamentales. Específicamente, el abordaje de Castelao sobre la identidad nacional y cultural supera el intelectualismo estéril –mediante una aproximación anticipatoria que se corresponde con los más recientes enfoques sobre el particular–, en cuanto implica un proceso abierto de humanización y democratización, de autoafirmación individual y colectiva, de unidad en la multiplicidad, de igualdades y libertades. Un mérito similar contiene la acentuación de la genuina e inconmesurable variedad que revela España de un pueblo a otro y al mismo tiempo su propuesta para evitar el desmembramiento a través de un Estado único. Por último, su interés por extender idealmente el sistema autonómico hasta alcanzar la confederación mundial junto a su brega para el acercamiento del escarnecido nacionalismo gallego a las izquierdas políticas y sociales, permiten neutralizar las inclinaciones chovinistas.

En resumidas cuentas, debe hablarse de un Castelao inserto simultáneamente dentro de la mejor tradición del regeneracionismo español y como un adelantado del giro que iría efectuando el marxismo hacia la problemática nacional así como de la apertura de los exaltadores de esta cuestión a las premisas sobre la conflictividad social sustentadas por el otro signo ideológico. En esa génesis doctrinaria no ocupa un papel menor la facilidad que tuvo Castelao, gracias a sus compañeros republicanos de la Argentina, para publicar allí una obra de tantas proyecciones como *Sempre en Galiza*, pese a que la censura franquista condenó este libro a una clandestinidad semejante a la que le impuso al habla popular tan enaltecida por su autor.

La desaparición de Castelao en el escenario físico representó un duro golpe para el Partido Galleguista y para la instrumentación de sus objetivos durante el exilio argentino, que no llegó a disponer de un sucesor con su mismo porte. Empero, no puede desestimarse su gravitación en las grandes finalidades propuestas: tanto para la unidad de acción de los emigrados gallegos como para su integración con otras fuerzas regionalistas –por más limitadas y declinantes que ambas intenciones hayan resultado. Muy a largo plazo, la misma estructuración federal y plurinacional del futuro Estado español no se hallaría muy alejada de la prédica de Alfonso Castelao, aunque sin alcanzar su anhelado sello republicano.

La Gran Guerra en la literatura contemporánea

Dominique Viart

Hace una década que la Gran Guerra viene siendo recabada por la joven literatura. Recordemos la primera novela de Jean Rouau, *Los campos de honor* y del buen éxito que le valió el Premio Goncourt. Era en 1990. Apenas un año después de *La acacia* de Claude Simon y el filme de Bertrand Tavernier, *La vida y nada más*. Pero también cabe evocar *Un largo domingo de noviazgo* de Sébastien Japrisot, publicado al año siguiente, como asimismo *Doce cartas de amor al soldado desconocido* (1993) de Olivier Barbarant. *La casa rosa* de Pierre Bergounioux se publicó en 1987, o sea dos años más tarde que *Este paso y el siguiente*, primera intervención de la Primera Guerra Mundial en su obra, cuya sombra se proyectará en otros libros posteriores suyos. Diversos escritores que desarrollan la crónica de una estirpe familiar, forman parte también de esta narrativa sobre las matanzas de las trincheras, como Sylvie Germain en *Libro de las noches* (1985) y Richard Millet en *La gloria de los Pythre* (1995). No me propongo hacer aquí un exhaustivo inventario. Sin duda, quedarán sin mencionar numerosos textos. Sólo quiero interpelar al fenómeno para intentar comprenderlo y describir sus modalidades y recursos.

Convengamos de entrada que esta multiplicación de relatos de guerra, o más precisamente de relatos que evocan la llamada Gran Guerra –puesto que no son relatos dedicados enteramente a contar la guerra– llama la atención toda vez que el tema ha estado singularmente ausente en las dos décadas anteriores. Sin duda, esta ausencia de los libros de 1950-1970 no resulta sorprendente. Durante los llamados Treinta Años Gloriosos todo el esfuerzo social y cultural tiende a alejar el recuerdo de los años negros vividos en la Segunda Guerra Mundial. La empresa de la reconstrucción se lleva mal con una mirada retrospectiva, el país está rehaciéndose, la prosperidad aguarda a la vuelta de la esquina, el progreso conduce inexorablemente hacia un futuro radiante. En el campo propiamente literario reinan las neovanguardias, sean la Nueva Novela o el textualismo, cuyas preocupaciones son esencialmente formales. Una de las mayores características de lo moderno que radicalizan las vanguardias de todo orden y en todos los dominios es, en efecto, haber sustituido la cuestión del asunto de la obra por el de su medio. Desde entonces, tanto en la literatura como en la pin-

tura, sólo cuentan las cuestiones de lenguaje y de las estructuras que el género pone a prueba[1]. La literatura se complace así contemplándose en el espejo de sus innovaciones y poco se preocupa de la historia. La misma pretensión de decir lo real resulta más bien violentamente condenada y es objeto de burla implacable. Ya sabemos todo esto. Y también sabemos que tales vanguardias se encuentran ahora agotadas y que sus textos se han vuelto ilegibles o repetitivos.

Que el vaivén de las modas estéticas se oriente en sentido inverso no sorprende: tras años de prohibición del sujeto, lo real y la historia, es bastante lógico que tales preocupaciones reaparezcan. La novela histórica ha retornado rápidamente a la escena literaria. Se trataba de compensar el peso de los historiadores propiamente dichos, que monopolizaban el relato, siguiendo el ejemplo de Georges Duby y Emmanuel Leroy-Ladurie. Las novelas históricas se aventuran en el mismo espacio ilustrado por estos historiadores: la Edad Media, el Antiguo Régimen, la Antigüedad clásica, pero no la Gran Guerra, o muy poco. Hará falta una década más para que aparezcan las novelas que la evoquen. Entonces surgen las preguntas: ¿por qué y por qué ahora?

Hay diversas razones, cada una cargada de consecuencias no sólo en cuanto a los «relatos de guerra» que retornan sino también y sobre todo por su forma. La primera de estas razones es una razón secundaria: se trata de la crítica al formalismo estructural y sus consecuencias en el campo artístico. Contra las estructuras atemporales se afirma la consciencia del ser en el tiempo y, más aún, del sujeto en la historia. No conviene olvidar que la filosofía, asimismo, tras un periodo estructural, ha vuelto a reflexionar sobre el sujeto, la Historia y la memoria[2]. Este retorno intenta un esfuerzo de reapropiación de la Historia, demasiado marginada por las vanguardias del medio siglo, para las cuales la producción literaria se pensaba sin referentes; la literatura interroga ese momento mayor de la Historia en que, antes de los traumas de Auschwitz e Hiroshima, se ponen en crisis el discurso humanista y las concepciones teleológicas de la Historia. Muy lejos del «deber de recordar», estas obras son un testimonio, más bien, del «trabajo de la memoria» que, a partir normalmente del modelo de Claude Simon aúna el intento de la anamnesis con un esfuerzo de restitución crítica, y busca las formas de un relato que pueda pronunciar otras verdades sin borrar la sospecha ni disolverse en el esteticismo literario.

Esta es una de las razones esenciales por las que reaparece el interés en la Gran Guerra: en un periodo en que desaparecen las ilusiones ideológi-

[1] *Toda la reflexión sobre el arte desde Clément Greenberg hasta Nathalie Heinich.*

[2] *Desde perspectivas diferentes, se puede evocar la actual coincidencia en el éxito de los pensamientos de Levinas, Ricoeur y Badiou.*

cas, es urgente reflexionar sobre las causas de tal desaparición. Si, como lo subraya Adorno, cierta forma de la expresión cultural en tanto sublimación se ha vuelto imposible después de Auschwitz, mucho antes de Auschwitz, en esas trincheras donde se inventa la internacionalización de la guerra, comienza a ensombrecerse la fe en el humanismo que el Holocausto acabará de inhumar. Pero esta necesaria reflexión, que sin duda pudo desarrollarse desde 1945, se «congeló» por la glaciación ideológica en la cual entró el mundo por entonces. Me parece particularmente significativo que los relatos de los que hablo hagan su aparición masiva en la escena literaria hacia 1989-1990, fecha de la simbólica caída del Muro. Esta caída sanciona el hundimiento de los que, desde 1979, Lyotard denomina «grandes metarrelatos de legitimación»[3], cuyo fin se hallaba próximo. Pero no se puede retornar al Sujeto y al Otro, es decir al hombre de la Humanidad, sin pensar a la vez en lo falible de las ideologías fundadas en el progreso y en el humanismo puestos a prueba por la Historia. Sobre tal peligro y tal duelo pueden entenderse y superarse las errancias contemporáneas.

Bien, pero para comprender hay que saber y aprender. Y esta es la segunda razón del interés actual por aquel periodo: se trata de la sucesión generacional. Con la notable excepción de Claude Simon, sobre la cual volveré, los escritores referidos nacen entre 1949 y 1954[4] y escriben cuando los últimos sobrevivientes de la Gran Guerra son ancianos. La transmisión de su experiencia no se hizo, o se hizo apenas, porque los sufrimientos recientes acallan los lejanos y, a diferencia de la Segunda Guerra Mundial, respecto a la cual la cuestión de la memoria no se plantea de la misma manera porque la distancia generacional es menor, la Primera Guerra Mundial desapareció del campo literario y hasta de los recuerdos familiares entre 1950 y 1990.

Sin duda, los horrores de la Gran Guerra fueron descritos apenas terminada la contienda, pero ¿qué significan hoy esos textos? Como lo subraya Rouaud, «nunca escuchamos verdaderamente a esos viejos de veinte años cuyos testimonios nos ayudarían a desandar los caminos del horror»[5]. La cuestión es ahora distinta: se trata de escucharlos cuando todavía es posible y saber qué hacemos con sus relatos, qué nos queda de ellos. Se activa la cuestión de la herencia y estos libros demuestran que la cuestión no se limita a la ascendencia inmediata. «La guerra del 14 es el acontecimiento fundante de nuestra época» afirma Jean Rouaud repetidamente en las entre-

[3] *Jean-François Lyotard*: La condition posmoderne, *Minuit, 1979.*

[4] *Bergounioux, Daeninckx, Rossi alias Japrisot (1949); Jean Rouaud (1952); Sylvie Germain y Richard Millet (1954).*

[5] *Jean Rouaud*: Les champs d'honneur, *Minuit, 1990, p. 156.*

vistas que concede. Lo más agudo de la herencia, el punto neurálgico del cual todo procede es justamente la Gran Guerra, como le escribe Olivier Barbarant al soldado desconocido: «Fuisteis entrampados como no lo fueron las generaciones sucesivas, y la revuelta de vuestros supervivientes fue por otra parte incomparable con ellas, con la cómoda desesperación existencialista y el griterío, veinte años más tarde, de los melenudos que sólo llevaban a la boca una suerte de lirismo desmantelado»[6]. Claude Simon investiga infatigablemente la arqueología de esta trampa en *La acacia*, averiguando cómo actuaron, en el curso de esa aventura empezada veinticinco o treinta años antes[7], las presiones sociales, culturales e ideológicas que llevan a un hombre a morir en el campo del honor, habiendo adoptado esos valores que lo conducen a una muerte contraria a su discurso falsamente humanista. «El terror moderno se instala en grande con la Primera Guerra Mundial» escribe Miguel Abensour refiriéndose a Elie Halévy y Theodor Adorno[8].

Hay como una urgencia de saber, una doble urgencia motivada tanto por la distancia generacional como por la quiebra ideológica. En ese sentido, el interés por tales cuestiones manifiesta la preocupación de una herencia con la cual –o a partir de la cual– pensar el presente. Sintomática es así la relación siempre activa entre estos textos y las cuestiones de filiación, como si se tratase de reanudar el hilo roto de la transmisión y, por él, a la vez, interrogar a la memoria, sospechar otra realidad detrás de las pantallas instaladas por la historia oficial de los manuales escolares, y comprender el trauma sufrido por los que chocaron de frente con los desmentidos que derogaron sus creencias[9]. En efecto, todos estos autores, con la excepción, quizá, de Japrisot, concentran su obra en torno al tema de la filiación, de la ascendencia y sus sombras: Bergounioux (ver *El Día de Todos los Santos, El huérfano, Migaja*, entre una decena de otros libros), Simon (ver *Las geórgicas*), Germain (ver *Días de cólera*), Millet, etc. Esta situación determina con firmeza las obras, no porque sean el mero producto del momento y de sus características históricas y culturales –cada autor llega a la escritura con su propia personalidad– sino que adoptan una posición narrativa que pone claramente en evidencia los mecanismos internos.

Porque hay un saber que falta, estos relatos se desarrollan a modo de enigmas. Es raro que escojan contar una experiencia ficticia cronológica-

[6] *Olivier Barbarant*: Douze lettres d'amour au soldat inconnu, *Champ Vallon, 1993, p. 91.*

[7] *Claude Simon*: L'Acacia, *Minuit, 1989, p. 62.*

[8] *Miguel Abensour: «Le choix du petit»*, en Passé, Présent, *nº 1, 1982, texto retomado como posfacio a la traducción francesa de la* Minima Moralia *de Adorno, Payot, 1991.*

[9] *Sobre esta temática de la filiación en la literatura contemporánea, ver Dominique Viart: «Filiaciones literarias», en esta misma revista, nº 591, pp. 73-82.*

mente detallada. Por ello no son efectivamente «relatos de guerra» sino más bien relatos que evocan la guerra. Ciertamente, Bergounioux recurre a la ficción tradicional en *Este paso y el siguiente* en 1985 que empieza así: «Las órdenes de movilización nos encontraron bajo los pinos. Trabajamos por el lado de Sabre. El equipo al que yo pertenecía», etc.[10]. Pero en esta segunda novela el movimiento de la escritura que será el de la obra no ha conseguido todavía su lugar. El personaje es retomado, por ejemplo, en *La casa rosa* con una modalidad diferente. En cuanto a Millet, si desarrolla una ficción narrativa cronológica en *La gloria de los Pythre*, confiere a su relato una tonalidad enigmática por la mediación de un nosotros narrador que cuenta y se interroga a la vez. Esta posición interrogativa es tan pregnante que se ficcionaliza como novela de investigación en Japrisot y hasta en novela policiaca en *El último de los últimos* de Didier Daeninckx (1984).

Esta posición interrogativa, mayor en Simon, Rouaud y Bergounioux, adquiere la forma de una anamnesis, sobre todo. En los tres casos, es el peso de un pasado mal conocido que agobia a la pulsión vital y conduce a remontar la historia de la familia: se trata, según escribe Rouaud, «de restaurar el tiempo como quien reconstruye algo destruido»[11]. Aunque los textos nunca se refieren a él, hay como un movimiento cercano al análisis, que trata de curar con la escritura un abceso soportado mucho tiempo. *La acacia* es particularmente interesante como aparición de una palabra que durante dicho tiempo permaneció imposibilitada: después de *El tramposo* y en modo mucho menos ficticio, es la primera vez que Claude Simon evoca por fin la muerte de su padre[12]. Hicieron falta cuarenta y cinco años y seis novelas para conseguirlo[13]. En este libro, como en *La casa rosa* y en *Los campos de honor*, el texto adopta la forma de una autobiografía dirigida, en principio, a la infancia. Porque es en la infancia –o desde la infancia– donde se manifiesta el peso de un sufrimiento que se trata de explorar. Un niño de cinco años que camina junto con tres mujeres de negro por los campos de batalla en busca de una improbable tumba, en la novela de Simon, un niño que cada duelo familiar hacía volver en *La casa rosa*, en la de Bergounioux, y en la de Rouaud, un adulto que la muerte de su abuelo proyecta hacia atrás, hacia una infancia en la zona del Loire inferior, llena de duelos familiares.

[10] *Pierre Bergounioux:* Ce pas et le suivant, *Gallimard, 1985.*

[11] Les champs d'honneur, *p. 121.*

[12] *De hecho la figura paterna está presente en* Histoire *pero como la del progenitor cuya huella se sigue a través de las tarjetas postales que envía desde las colonias.*

[13] *He mostrado la dificultad de este habla y las formas que impone a la obra en* Une mémoire inquiète, *ensayo sobre Claude Simon aparecido en PUF, en 1997.*

En cada ocasión existe un duelo que lastra cada infancia. Malestar experimentado junto al padre, este «huérfano de la Gran Guerra» del que habla Bergounioux en *El huérfano*, o malestar de ser él mismo como alguien que habita la ausencia de un padre prematuramente sustraído por esta misma guerra, en Claude Simon. Así el relato adquiere la apariencia de un lento retorno en el tiempo de Rouaud y en el Bergounioux de *La casa rosa*. En ambas novelas sólo al final se desenmascaran el drama familiar y su peso silencioso. Mientras en Simon, el relato, alternado con recuerdos personales del narrador que lo sitúa a veces –estamos en la Segunda Guerra Mundial y en la corta campaña de Flandes– en la misma posición que su propio padre, el relato intenta construir una imagen de lo que fue esta muerte. Siempre la voluntad de saber y representar. Pero ¿cómo saber?

Tal búsqueda sólo puede ser de segunda mano. Hay que atravesar los relatos de los otros, reunir, recoger, reconstruir. En esto la obra de Simon constituye un paradigma, al concebirse como una «tentativa de restitución» después de *El viento* y *La hierba*. Porque antes de encarar la Gran Guerra y la muerte del padre, el autor de *La acacia* experimenta su método: reunir las piezas dispares de un imposible informe del que quizá puedan extraerse las imágenes de lo que fue. A partir de estas imágenes de los libros de historia y gracias a los insuficientes relatos de los viejos, se constituye de a poco una figura de lo irrepresentable: «Los testimonios que se pudieron recoger eran vagos: era imposible saber dónde lo había alcanzado la primera bala...»[14]. Aquí se juega lo esencial de las obras, la inextricable paradoja con la que se enfrentan, la doble compulsión que modela su relación con lo real, con la Historia y, finalmente, con la escritura. En efecto, les es necesario a la vez hacer pruebas de confianza y sospecha. Y estas dos exigencias las identifican.

Nuestra época es la hija de la sospecha que las ciencias humanas han contribuido a llevar a todas las formas del saber y la representación. La Gran Guerra no escapa a esta criba, muy por el contrario, ya que no hay actitud más ideológicamente sensible que el discurso de la guerra. Pero el saber y la representación son consideraciones que la crítica desconstruye poco a poco. Ya Barbusse, Dorgelés, Duhamel, Léon Werth y otros novelistas de la guerra de 1914 creían haber desmentido parte de las mitologías épicas narrando la realidad de las trincheras. Es conocida la lectura exigente y arrasadora que hizo de ellos Jean Norton Cru en su libro *Testigos*, donde muestra cuánto de leyenda contienen, tanto las novelas como los demás

[14] L'Acacia, *p. 324.*

testimonios de la guerra (diarios y libretas, informes, memorias, crónicas, etc.)[15]: «La fascinación ejercida por la leyenda era tal que la mayoría de los combatientes la contaba en sus cartas y durante sus permisos al día siguiente de los acontecimientos que disfrazaban. Otros, negándose a traicionar la realidad, guardaban silencio acerca de lo que sabían. Hoy, tras doce años, no me atrevo a pensar sobre los hechos que deben contar los antiguos *peludos* (soldados franceses) recobrados por la vida civil y la tradición. La leyenda quizás haya ganado todo el espacio que había perdido en las trincheras»[16], escribe Norton Cru en *Del testimonio*, un opúsculo publicado poco después que *Testigos*.

Esta sospecha tiene numerosas consecuencias en las obras que nos interesan: ante todo, la ruptura más nítida con todo lo que «hace discurso», por ejemplo los libros de historia, particularmente los escolares. Soslayando con desconfianza lo que los historiadores han denominado «monumentos» –cuya mayor representación es el Monumento a los Muertos, con la lista de nombres de los «caídos por Francia en el campo del honor»–[17] los narradores, por el contrario, se apoyan en los «documentos»: cartas, fotografías, objetos restituidos a las viudas, etc. La caja de zapatos donde el abuelo de *Campos de honor* conserva «fotos, tarjetas postales, cartas, una brocha, un medallón y dos cuadernos»; el cofrecillo de caoba donde Matilde acumula, en *Un largo domingo de noviazgo* los papeles de su investigación, las cartas y tarjetas postales que la viuda del capitán de *La acacia* acomoda en su bolso, la placa y los prismáticos que recibe del ejército, todo ello constituye el material de las encuestas. En este sentido, las novelas siguen el trabajo de la escuela histórica de *Anales*. Como bien lo muestran el libro de Japrisot y el filme de Tavernier, intentan revelar la verdad enmascarada, deformada o acallada por las instituciones políticas o militares, como, por ejemplo, la represión del derrotismo en el seno del ejército y las exacciones a que dio lugar tal represión. Esta voluntad de decir, que se halla igualmente en *El último de los últimos* de Daeninckx con el episodio de la masacre por el ejército de un batallón ruso aliado favorable a los Soviets, tiene que ver con la exigencia que anima a la literatura de los años noventa, desembarazada de cargas ideológicas. Lo mismo Barbarant, cuyas doce cartas son como el eco negativo de las doce cartas patrióticas de Durkheim, cuando escribe: «Se disfrazaba vuestro

[15] *Jean Norton Cru:* Témoins. Essai d'analyse et critique des souvenirs des combattants édités en français de 1915 à 1928, *Les Etincelles, Paris, 1929; reedición en Presses Universitaires de Nancy, 1993.*

[16] *Jean Norton Cru*: Du témoignage, *Gallimard, 1930, reedición Allia, 1990, citado por la reimpresión de 1997, p. 138.*

[17] *Ver el análisis que hace Pierre Nora (ed)*: Les lieux de la mémoire, *Gallimard, 1984-1993.*

embrutecimiento con heroísmo»[18] o Rouaud que quiere acabar con «la idea republicana de la salvación»[19].

Pero la voluntad de decir va bastante más lejos, por lo que quizá sea más todavía de nuestro tiempo. Porque también la frecuentación de los documentos desemboca en lo irrepresentable. Los documentos congelan la realidad vivida. Lejos de materializarla, como se podría pensar, la desrealizan en tanto la convierten en una realidad desencarnada, imposible de figurar. «Si todo se convierte en historia, no es posible creer en ella» escribe Jean Baudrillard a propósito del «blanqueo» a través de los archivos que deberían sostenerla[20]. La historia es un dato exterior: producto de los documentos, no es lo vivido. Su misma objetividad, a la que intenta pretender desde la revolución cultural operada por la Escuela de *Anales*, la separa del asunto. Paradójicamente, contabilizar los millones de muertos de una guerra mundial nada dice del horror vivido. Hace falta, entonces, otra revolución cultural, la que haga pasar del lado del sujeto, los dichos de la Historia. Entonces ocurre una extraña forma de inversión merced a la cual la confianza sustituye a la sospecha.

Sean cuales fueren las vicisitudes de la memoria, sus fallos y sus disfraces, sean cuales fueren las insuficiencias de la narración individual, los narradores de las novelas citadas recurren a la memoria y al relato individual. Es sabido que el individuo inmerso en la historia sólo conoce su caos y su ruido, y resulta incapaz de producir una síntesis articulada de los acontecimientos en los que ha tomado parte. También es sabido que la narración de una experiencia y su transmisión oral son pasibles de error. Son las dos paradojas de Stendhal: la de Fabricio en Waterloo y la de Brulard en los Alpes. Al primero hace justicia Norton Cru en 1930: «Stendhal» escribe «tenía demasiada sensatez para no ver que un testigo, si bien puede narrarse a sí mismo, no puede testimoniar en nombre de tres ejércitos enfrentados (...). Hay que llegar más lejos y decir que, de todos los testimonios posibles de una guerra, el de quien estuvo en ella es el menos significativo»[21]. La inanidad de tal razonamiento es evidenciada por el crítico. Pasará de largo por los disfraces de los hechos que aparecen en los informes militares para no disgustar a una jerarquía cuya importancia se conoce. Basta con reconocer que «tratar de lo general sin consultar a quienes actuaron, sufrieron, vivieron en detalle los hechos particulares, es crear con todas estas piezas una generalidad alejada de cualquier realidad»[22]. Por el

[18] *Olivier Barbarant*: Douze lettres d'amour au soldat inconnu, *p. 29*.
[19] *Jean Rouaud*: Les champs d'honneur, *p. 163*.
[20] *Jean Baudrillard:* Le paradoxe indifférent, *entrevistas con Philippe Petit, Grasset, 1997*.
[21] Du témoignage, *pp. 33/35*.
[22] Id., *p. 39*.

contrario, el elemento humano es esencial: «Pobres en estrategias, los recuerdos personales son, por el contrario, ricos en hechos que la historia no ha tenido en cuenta hasta ahora porque no había nadie que atestiguara: los hechos psicológicos (...) que son la esencia misma de la guerra», insiste Norton Cru[23]. «Normalmente, la Historia» dice Barbarant «se escribe en una suerte de estilo indefinido, cuando serían necesarios solamente los nombres propios y el tuyo en particular»[24]. Tal reevaluación del testimonio personal es de la misma naturaleza que la operada en la filosofía, como lo subraya Miguel Abensour a propósito de *Minima Moralia* de Adorno: «El individuo o, más exactamente, la experiencia individual, aparece como el *topos* privilegiado de un nuevo modo de filosofar. Ante el infinito terror, la filosofía, convertida en micrología, se vuelve hacia el individuo»[25].

Pero si bien rehabilita el testimonio individual pasándolo por la criba de una investigación particularmente suspicaz, Norton Cru condena violentamente cualquier deformación. Es la segunda paradoja de Stendhal, recordada ahora por Claude Simon[26]: todo individuo deforma lo que ha vivido, como Henry Brulard en el Gran San Bernardo, interponiendo inconscientemente entre él y su experiencia efectiva las múltiples mediaciones culturales de las que es objeto. Entonces ¿cómo aceptar su testimonio? ¿Qué fe conceder a las narraciones recibidas? Porque cada cual elabora lo que considera representación veraz en el seno de la falta de saber, los relatos parciales o defectuosos, los discursos poco fiables aunque pregnantes, etc. Las novelas no son ingenuas respecto de sí mismas. El narrador de *La acacia* sólo dispone de «vagas narraciones (tal vez de segunda mano, tal vez poetizantes, por piedad o complacencia, para halagar o más bien, en la medida de lo posible, para consolar a la viuda, tal vez también porque los testigos –los que se encontraban en el lugar o los que repetían sus cuentos– hayan exagerado y glorificado los hechos, obedeciendo a esa necesidad de trascender los eventos en los que habían participado más o menos directamente: hemos visto a los autores de hazañas deformando los hechos en su favor con la única finalidad inconsciente de adaptarlos a los modelos preestablecidos»)[27]. Estos relatos, cuya descripción crítica retoma casi literalmente

[23] Id., *p. 46.* Du témoignage, *el libro de las que están extraídas las citas de Norton Cru, fue significativamente reeditado por primera vez sesenta años después de su aparición, o sea en 1990, el mismo año en que aparecía la novela de Jean Rouaud. Traducido al alemán, el libro fue secuestrado y quemado por los nazis. En cuanto a* Témoins, *su obra mayor, fue rechazada por todos los editores y debió publicarse por cuenta del autor en medio de un gran escándalo. Sólo se reeditó en 1993.*

[24] Douze lettres d'amour au soldat inconnu, *p. 55.*

[25] *Miguel Abensour: «Le choix du petit»*, cit.,

[26] *Por ejemplo en su* Discours de Stockholm *(Minuit 1986), durante la recepción del Premio Nobel de Literatura.*

[27] L'Acacia, *p. 326.*

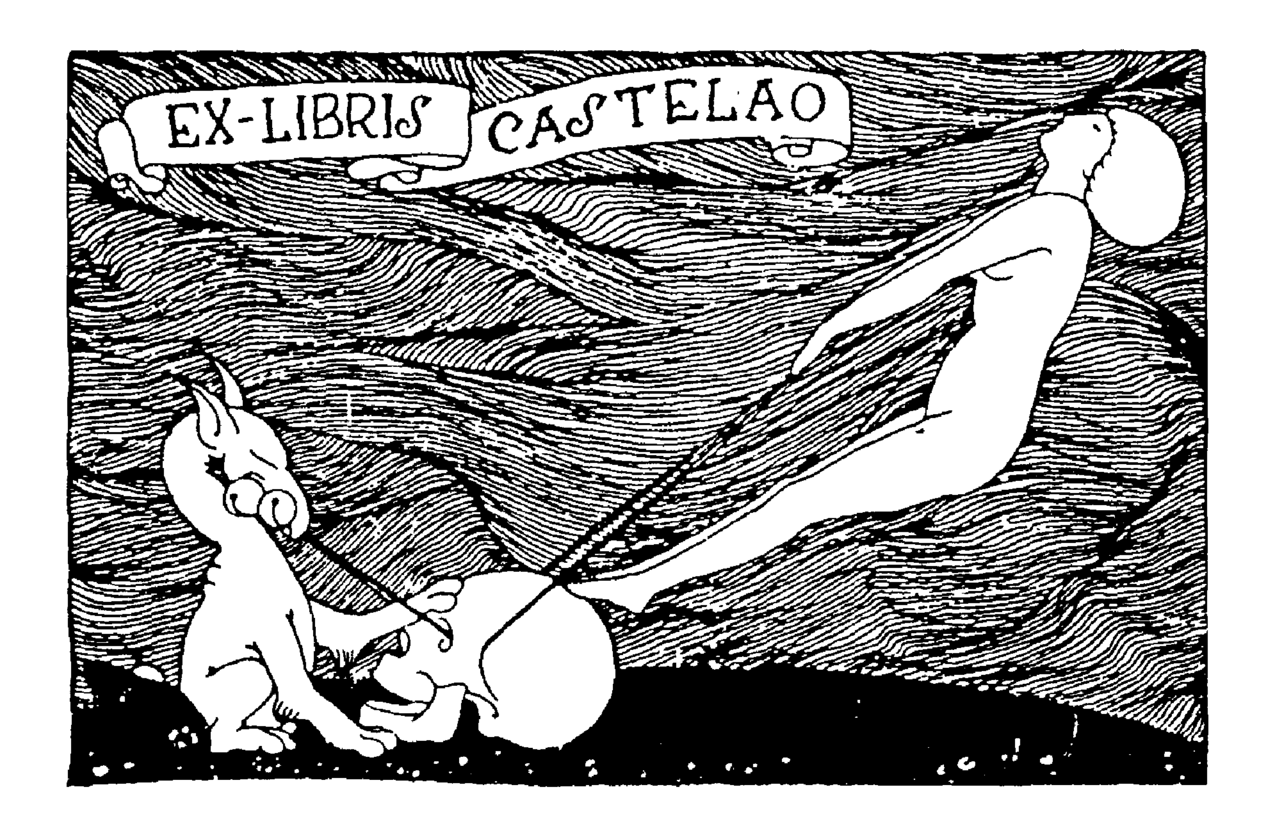
las reservas expresadas por Norton Cru, no son, sin embargo, desdeñados. Hay que chapucear, o sea componer una verdad posible, en otras palabras: componer una ficción personal que soporte la prueba de la sospecha, con los elementos reunidos aquí y allá y cuyos defectos y carencias sean conocidos. Para ello todo sirve, desde antiguos números de *L'Illustration* hasta los manuales técnicos generales que explican cómo usar el casco tras el desastre de Charleroi (*La acacia*).

Tales libros se aproximan a las biografías ficticias que abundan hoy, donde la ficción del Otro intenta atrapar su verdad, según un juego de proyecciones imaginarias y críticas. Mientras todo un sector de la literatura contemporánea se encierra en un individualismo desencantado (Toussaint, Gailly) o satisfecho de su mero estar-allí (Bobin, Delerm) estas novelas llevan lo más lejos posible la relación en cuanto, disconforme con restablecer el vínculo que la tabla rasa de las vanguardias había querido romper, tratan también de devolver la palabra a quienes no la han tenido. Haciéndolo, cumplen efectivamente un acto de literatura, si la literatura es eso que permite ver, experimentar, vivir una experiencia extraña. Pronunciar el nombre de la *Yperita*, definir su composición química, decir qué cantidad se empleó y qué métodos de difusión se pusieron en práctica, describir médicamente los daños que provoca en el cuerpo humano, nada expresa, finalmente, del sufrimiento vivido. El proyecto, como le escribe Barbarant al soldado desconocido, consiste en «encontrar finalmente la sintaxis exacta de tu dolor»[28]. Porque la única verdad de la *Yperita* es el encuentro físico con ella y, como lo muestran las páginas que le consagra Jean Rouaud, la potencia del verbo literario es quizá, por lo mismo, la de *restituir*.

Pero, sobre todo, y tal es la extraordinaria apuesta de la literatura contemporánea, mientras sigue haciendo la experiencia de la sospecha, es una literatura de la confianza en el otro. Contra el efecto del Discurso Global –impuesto, autoritario pero hoy desconstruido– juega al «relato local» del que habla Lyotard, es decir parcial, parcelario si se quiere, pero habitado. Estas novelas son obras de dialogismo y pueden llegar a fijar el destinatario, como las cartas de Olivier Barbarant. La verdad se recibe a través del testimonio, del relato, de la confrontación con la verdad subjetiva del otro. Estas novelas son narraciones restituidas de una verdad recibida. Participan de esa literatura del otro ampliamente desarrollada en la actualidad y, en este sentido, implícitamente marcada por la cultura propia de este fin de siglo, desde Levinas y Ricoeur hasta al Todorov de *Nosotros y los otros* y *Ante el extremo*[29].

[28] Douze lettres... *p. 59.*
[29] *Ambos publicados por Seuil. Datan respectivamente de 1989 y 1991, prueba complementaria, si fuera necesario, de esa oscilación que se produce en el paso de los años de 1980 a los de 1990.*

¿No son estos relatos, por su parte, también sospechosos? No, porque no pretenden atestiguar acerca de una realidad objetiva sintética. La verdad que ofrecen –como, por otra parte, toda verdad– es sólo una ficción psíquica: la organiza emocionalmente, imaginariamente y mentalmente lo vivido. No hay otra verdad que ésta, subjetiva, la que un sujeto da a entender como su verdad, la que lo quiebra o lo mantiene en pie. Así, en tanto encarnada, no deja lugar a la duda, aunque la realidad factual objetiva de la que es testimonio siempre resulte sujeta a caución. Así se inventa o se recupera, quizás, una nueva forma de creer en el hombre, un «humanismo del otro hombre», según la fórmula de Levinas.





CASTELAO, por Heriberto Portell Vilá.



CASTELAO, por José Delarra.



CASTELAO, por Silvio Fontanillas.



CASTELAO, por Walfrido Aparicio.

CALLEJERO

VELLOS SOCIOS DO CENTRO -- Por CASTELAO



—¡Pobre Cayetano! Ahorita vaiselle acabar o figurado.
—¡Que lle imos facer. Estamos n-outros tempos e xa non valen os forros.

Hoy (21-12-38)

George Steiner en Madrid

CHA

El 16 de enero pasado, en el madrileño Círculo de Bellas Artes y presentado por Claudio Guillén, George Steiner pronunció una conferencia sobre *La crisis del lenguaje*. La abundancia inusitada de público mostró, por la variedad de sus componentes, que Steiner apunta siempre en todas las direcciones posibles de las humanidades y es capaz de reunir a gente de muy diversa extracción. Quizá por eso, el escritor goza de cierta reluctancia en la academia, que siempre exige especialidades como si fueran virtudes gnoseológicas. En el mismo sentido, el elogio de Guillén valió como crítica al especialismo que rige, desde la filología, los estudios literarios en España, con una compartimentación provincial que empobrece cualquier intento crítico.

En rigor, el tema de aquella noche, más que la crisis del lenguaje, fue la zona de crisis que roza el lenguaje cuando se lo conduce a sus límites, cuando se lo pone al límite de sus potencias. En la tradición occidental, la teología y el escepticismo han marcado las dos opciones fuertes. La primera, dotando a la palabra de veracidad, por ser el vehículo de la Verdad revelada, que puede explicarse racionalmente y articularse en ciencia. El segundo, porque apostó por la creatividad del lenguaje en tanto se pone constantemente en duda en cuanto al alcance de sus saberes. La teología es fideísta y cree ingenuamente en la palabra; el escepticismo desconfía de ella al tiempo que la pone en marcha. Dante y Montaigne, por citar los dos grandes ejemplos recordados por Steiner.

No obstante el anterior juego, a veces, como Shakespeare en *Timón de Atenas*, algunos dieron voces de alarma: la palabra ha terminado su cometido, no puede ya decir ni la verdad verdadera ni la verdad verosímil. El peligro fue advertido de nuevo en días más cercanos: las poéticas del sinsentido, el dadá, *La carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal, donde se describe cómo el lenguaje no puede decir la verdad porque toda palabra debe ser explicada por otra palabra, el final del *Tractatus* de Wittgenstein donde se dictamina el silencio acerca de aquello de lo que no se puede hablar. En estos tiempos, cada vez se usan más palabras que significan menos. El Moisés de Schönberg, al concluir la inconclusa ópera, en vez de

hablar lanza un grito. Entre la plena música y el vacuo silencio, la palabra no dice nada, al menos nada definitivo. Sin embargo, no para de decir. El hombre es humano, entre otras cosas, porque dispone en exclusiva del lenguaje (no sólo en tanto expresión, como entre los animales, sino en cuanto simbólica). Y, no obstante, las cosas más decisivas de la vida humana no pueden decirse. Pueden cantarse, balbucirse o callarse, pero no decirse.

A estas perplejidades, Steiner añadió una nota de carácter moral. Un soldado que había estado sepultado vivo durante la batalla de Verdún, fue rescatado y dejó de hablar el resto de sus días. Steiner apostilló: es indecente hablar después de Verdún, quizá glosando el apocalíptico dicho de Adorno: la poesía es imposible después de Auschwitz.

Pero cabe preguntarse: ¿fue imposible la poesía tras la guerra de Troya, la peste negra o las 60.000 brujas quemadas vivas por las distintas inquisiciones en tiempos del humanismo clásico? Tampoco parecen exclusivos de nuestra época los inconvenientes del lenguaje para dar cuenta cabal de la realidad o nombrar la vida. Los místicos de todo tiempo y lugar han acudido a las virtudes del silencio o del palabrismo encantatorio para acceder al trance o la iluminación. Al menos desde el romanticismo sabemos –y el melómano Steiner lo ha razonado en admirables páginas– que el culmen del lenguaje, su fundamento y su meta utópica, no es la palabra sino la música. Etcétera.

Tal vez lo propio de la época sea una crisis personal, de raigambre religiosa, que afecta al propio Steiner, y que se viene documentando en su obra más cercana (*Presencias reales, Errata*). Se trata de una crisis personal pero de sesgo religioso y que afecta a cierta zona del pensamiento contemporáneo. Después de siglos de empeñosa profanización, se cavila acerca del lugar de lo sagrado. Steiner lo enfoca desde la identidad: se ha descubierto judío. Él, que siempre se nos mostró políglota, educado en distintos lugares y en lenguas simultáneas, que no es de ningún sitio preciso y, a la vez, de todos y de cualquiera, el encomiador de la traducción como la obra maestra de la cultura, el admirador de la fatídica Babel, ha necesitado identificarse con algo esencial, inmutable, dotado –al fin– de sustancia segura e inmarcesiblemente real, y lo ha hallado en su condición de judío.

Más aún: considera que si Bergson, Freud, Wittgenstein, Karl Kraus y Derrida se han ocupado, como él, de los alcances e impotencias del lenguaje, es porque son judíos y el judaísmo es la religión de la escritura, la glosa, el comentario, la palabra sobre la palabra. Lo curioso del judaísmo así considerado es que no atañe a una religión sino a una condición étnica. Wittgenstein era hijo de un converso y se educó en el protestantismo; ni Freud ni Bergson eran judíos practicantes; etc.

Por otra parte, a la incertidumbre que proviene de la palabra secularizada sólo puede responder el único garante final y creador de la realidad de lo real: Dios. La sola aspiración a la verdad que puede contener la palabra es la que proviene de la revelación, la luz sobrenatural que surge de lo divino. La palabra propiamente dicha –nunca mejor dicho: dicha con estricta propiedad– es la palabra de la teología. La que viene de Dios y se dirige a Dios, aunque Él no exista. Toda palabra auténtica es monoteísta, y más todavía: si el lenguaje actúa en torno de lo innombrable, si él mismo es, en su médula, inefable, es porque es el mismo Dios y Dios no puede nombrarse, apenas mentarse con eufemismos como la palabra Dios.

Nuestro tiempo, en la perspectiva steineriana, es el tiempo en que la crisis del lenguaje (se refiere al lenguaje verbal) desagua en el predominio de signos no verbales: los códigos digitales, la arquitectura, la música. Es la época en la cual un teorema que lleva siglos sin resolverse, la incógnita de Fermat, se define por una solución estética. La época en que podremos, al fin, analizar científicamente el fenómeno de la conciencia, que es el umbilical de todos los fenómenos del conocimiento; cuando podremos crear la vida *in vitro*, a partir de células que se vayan replicando; cuando sabremos el momento exacto de la creación. Todo ello: música (arquitectura en el tiempo), arquitectura (música inmóvil), conciencia pura, vida, lo anterior a la creación, es no verbal, preverbal, quizá postverbal. Todo ello es lo que no puede, ni debe, ni cabe decirse.

Steiner se plantea, así, la respuesta al silencio que es la decencia del lenguaje en medio de las atroces indecencias de la historia, de la que fue rico el siglo XX. El siglo en que Duchamp proclamó el fin del arte y que se comprime en la terrible escena del campo de Mathausen, cuando un prisionero muerto de sed pide a un guardia que le dé agua. El guardia toma un vaso lleno y lo vuelca en el suelo. El prisionero pregunta por qué y el otro contesta: «Aquí no hay por qué».



CASTELAO, por Samuel Feijoo.

En el centenario de Jardiel Poncela

Antonio Domínguez Leiva

El centenario del nacimiento de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) nos invita a participar en el redescubrimiento activo de uno de los autores mas emblemáticos y desconocidos de la cultura de entreguerras. Jardiel fue no solo estricto contemporáneo sino interesante eco de movimientos vanguardistas como el *art déco,* el surrealismo o el realismo mágico de Roh, de fenómenos estéticos como el cine cómico mudo, así como de otros múltiples símbolos de los locos años veinte como el cosmopolita Paul Morand, Tamara de Lempicka o el Algonquin Club de Nueva York, que reunía en torno a Dorothy Parker columnistas de *Vanity Fair* y personalidades tan dispares y decisivas como Frank Capra, «Harpo» Marx, Noel Coward o Anita Loos (autora del jardielesco *Gentlemen prefer blondes*, origen veinte años después de una de las obras míticas de la historia del cine). En las dos ultimas décadas, coincidiendo con el *revival* de la España olvidada de la *Belle Époque* y la nostalgia de unos «(hipotéticos) felices años veinte» propiciada por la propia «movida» contemporánea que proyecta en ellos sus propios anhelos, logros y contradicciones, el interés de la crítica por la figura de Jardiel ha resultado en sí mismo emblemático, desde la atención critica prestada por la editoriales, Cátedra en cabeza (Alemany, 1988 y 1989, Conde Güerri, 1989, R. Pérez 1990 y 1992, y Gómez Yebra, 1990) así como por la crítica (Seaver, 1985, Marban 1990 y Cuevas, 1993).

De la triple vertiente de este dramaturgo, ensayista y novelista, privilegiaremos esta última, centrándonos en su primera obra de madurez, tal vez la más significativa, *Amor se escribe sin hache* (1928). Jardiel se inscribe en la Trinidad del humorismo español tras Fernández Florez y Gómez de la Serna, siendo el emblema máximo de un género característico de los años veinte, la «novela de humor». Reaccionando agresivamente contra el noventayochismo, el humor se erige en actitud artística de los jóvenes escritores de lo que se ha denominado la «otra generación del 27» (Alemany, 32), paralelamente a la literatura y el arte contemporáneos en el mundo de entreguerras. Si la crítica ha recordado, al situar a Jardiel en el contexto europeo, nombres como el francés Cami o el italiano Pitigrilli (Alemany, 43), no se puede olvidar el contexto amplio de la redifinición del

humor en los «locos años veinte» que van desde el surrealismo cinematográfico de la Keystone hasta los hermanos Marx hasta Dorothy Parker; redifinición de la que Jardiel es digno representante y que resultó decisiva para las décadas siguientes.

Aunque el distanciamiento crítico y el humor son rasgos que definen la escritura de los años veinte en su totalidad, un lugar destacado, en la historia de la narrativa española de este momento, le corresponde al relato de humor propiamente dicho: como la metaforma transmutadora o la ironía en la novela lírico-intelectual, el humor es una forma de distanciamiento satírico respecto a la realidad del momento. La denominada «novela de humor» constituye así el segundo eje vertebrador de la narrativa de los años veinte, si bien ambas corrientes nacen del mismo contexto y responden a la misma problemática, inspirándose en la teoría orteguiana de la «deshumanización» del arte (1925), revelando así una actitud ambivalente –a la vez ligera y escéptica– ante los «tiempos modernos» y experimentando con nuevas formas vanguardistas procedentes de las artes plásticas o del cine.

En general, el humor es una característica vinculada al vitalismo y al espíritu deportivo que impera en estos años, y supone un extrañamiento y atomización de la realidad convencionalmente observada por la novela tradicional. Todos estos elementos se cohesionan admirablemente en la obra de Jardiel, dominada por el humor como «visión de mundo» organizadora: «un humor que afecta desde la estructura y construcción de la novela hasta la caracterización de los personajes (...), la distorsión del concepto hasta la expresión gráfica del mismo» (Pérez, 1990: 24). Estudiaremos brevemente a continuación los ejes humorísticos de su novela, desde los elementos formales hasta los temáticos.

Humor y lenguaje

El eje fundamental del humorismo jardielesco, como el de las vanguardias históricas, es el propio lenguaje. Como Ramón, Jardiel distorsiona las frases hechas[1] y los refranes[2], integra falsas lenguas (117) o crea neologismos como «saltinsillis» (226) o «carchofas» (380), explicado en el texto a partir de una pragmática lingüística sorprendente. Todo el delirio etimológico y

[1] *Entre innumerables ejemplos: «el autor gusta de ceñirse a la realidad, como si la Realidad y él estuviesen bailando un chotis» (260).*

[2] *Un ejemplo de distorsión de un refrán anticipa el humorismo de Woody Allen: «No creo que Dios ayude al que madruga: ahí están las gallinas que, a pesar de que se levantan con el alba, envejecen poniendo huevos para que se los coman los demás y acaban muriendo en la cazuela» (1990: 80).*

explicativo de Fermín en torno al título de la novela, oponiendo las palabras que empiezan por hache –importantes– a las que no –intrascendentes– constituye un malabarismo lingüístico que recuerda una célebre «greguería»: «el ambre, si es verdadera ambre, se ha comido la hache» (Gómez, 228).

Uno de los procedimientos fundamentales de la escritura jardielesca es la acumulación, que R. Pérez denomina «recargamiento»: «una exageración injustificada que se produce por acumulación de elementos» (47), tanto desde el punto de vista micro-estructural (sintáctico) como macro (la propia narración). Se trata de un universo lineal que rehúye la síntesis orgánica. La propia estructura acumulativa incide en la lógica narrativa y conceptual de la obra: una de las estructuras frásticas recurrentes es la copulativa, que produce una distorsión lógica por la conjunción de elementos dispares[3]. El procedimiento llevado al extremo desemboca en las célebres «listas» jardielescas, que parodian claramente el discurso positivista y científico en la línea carnavalesca de las enumeraciones rabelaisianas[4]. Las listas contribuyen poderosamente a la «cosificación» del universo jardielesco, minutando fenómenos orgánicos como la carcajada (113), el llanto (109) o el orgasmo (107), así como remitiendo el propio acto de escritura a un catálogo de días, lugares y consumiciones («112 cafés, al precio medio de 80 céntimos», una estilográfica «marca Park y medio litro de tinta», 391).

Llevado al plano de la narración, la acumulación crea una distorsión de la realidad próxima al universo del cine mudo y a las teorías bergsonianas del humor –tal es el caso de la *toilette* inicial de Lady Burns (103), etc. El proceso acumulativo genera deliberadamente un efecto «incongruente», término clave en la teoría moderna del humor desde Kant hasta Bergson y que Ramón elevó a categoría estética *per se:* la sintaxis jardielesca, tanto a nivel de la frase como de la narración, acumula elementos «que no pretenden constituir un continuum narrativo en el que la coherencia del mundo de ficción vaya cerrándose, sino ofrecer al lector una sucesión inagotable de novedosas sorpresas» (Pérez, 1990: 31).

Paralelamente a la acumulación, la comparación disloca sistemáticamente las asociaciones habituales entre las cosas, siguiendo la tradición del «extrañamiento» propiciado por la metáfora vanguardista, ya llevada al

[3] *Se trata de una estructura recurrente hasta la extenuación, de la que encontramos varios ejemplos en cada página: «a los hombres albinos les falta carácter para imponerse a las mujeres y para aprender a montar en bicicleta» (112), «la ciudad del cielo azul y del servicio de gas deficiente» (id), etc.*

[4] *Entre innumerables ejemplos encontramos la lista de las actividades sexuales de la pareja protagonista (256), reiterado páginas más tarde (276) o la oposición entre la enumeración de* topoi *de novela erótica frente a la vida real (96-97), ocasión para el autor de desgranar varios epigramas desencantados («que a las mujeres fatales se las encuentra hasta en el consomé», «que los hombres no se dividen en grupos, sino en piaras», etc).*

humorismo en las greguerías. La huella ramoniana es constante en el estilo de Jardiel, tan agudo como el de su maestro[5], creando un universo de relaciones insospechadas que busca una mirada nueva a través del juego con el lenguaje.

En ambos casos (acumulación/ comparación), una figura recurrente es la oposición entre una frase hecha y un elemento del discurso científico[6], siguiendo la idolatría vanguardista del mundo moderno, así como el contraste sistemático entre lo corporal o lo erótico y el mundo de la técnica y las ciencias, siguiendo una poética de la cosificación y la «deshumanización»[7]. Así, por ejemplo, al *topos* de la luz de la luna, Sylvia opone una fantasía erótica futurista, «mientras un aviador del Canadá ilumine [su] cuerpo desnudo con una linterna eléctrica» (222). Más allá de la crítica a la retórica amatoria vemos perfilarse una redefinición radical del hombre y del mundo, marcado por referencias orteguianas y ramonianas, a las cuales podríamos añadir el eco benjaminiano de la pérdida del aura, en la «era de la reproducción mecánica». Esta cosificacion corrosiva afecta a todos los baluartes del humanismo, desde los sentimientos hasta la religiosidad[8].

La búsqueda de la imagen sorprendente añade iconicidad a un texto repleto de gráficos y referentes plásticos, reflejando la predominancia de lo visual[9]. El propio recurso al humor gráfico se inscribe en este juego con el lenguaje. Jardiel retoma la estética de la caricatura y la publicidad, de la que él mismo era artífice y que, a través de las revistas, constituían una de las fuentes de las vanguardias. Como las ilustraciones de las «greguerías», los caligramas o los dibujos de Kubin, la iconicidad del texto jardielesco apunta a una fusión de las expresiones artísticas, así como a un juego semiótico que recuerda el diagrama de Saussure sobre el significante. Jardiel parodia la vanguardia, a la vez que se inscribe en ella con la inscripción directa de elementos heterogéneos como padrones administrativos, esquelas, planos arquitectónicos, operaciones aritméticas, recetas de cocina, carteles publicitarios, distorsiones ultraístas de las frases, páginas de calendario, naipes o hitos kilométricos.

[5] *«Las piernas de la dama se agitaban en la atmósfera, como si dijeran adiós a alguien» (146). «El aliento le salía de la garganta como salen los vapores del cráter de Stromboli y del puerto de Génova» (134), etc.*

[6] *Entre múltiples ejemplos: «La vida está llena de sorpresas y de protozoos del paludismo» (122).*

[7] *Al igual que en el universo ramoniano, el alba del nuevo día es asociada a «la luz de* film*» (281), la lluvia al «H2O» (319) y «los enamorados piensan en el Universo, en Copérnico, en Laplace» (342).*

[8] *Las referencias bíblicas («Josué, origen del freno automático», 261, «Job, aquel santo que tenía nombre de papel de fumar, 246, etc) recuerdan greguerías como «con la cadena del retrete en la mano todos somos Moisés milagrosos» (Ramón, 1979:227).*

[9] *«El auto parado en medio de la calle y rodeado por la niebla parecía una urna funeraria» (138), etc.*

Es una de las características más comentadas por la crítica jardielesca, si bien es difícil reducirla a un único eje interpretativo. Se trata sin duda de una *pochade* como las de Alfred Jarry, que evidencia igualmente un juego con la propia materialidad del lenguaje, evidenciando el carácter híbrido e impuro del propio discurso, que podríamos tildar de «carnavalesco», citando al contemporáneo de Jardiel, Mijaíl Bajtín. Paralelamente, la irrupción de un universo icónico de objetos contribuye al proceso de «deshumanización» antes aludido.

Al igual que sucede con la copulativa y la comparación, Jardiel disloca las optativas y disyuntivas, subvirtiendo la lógica[10]. Además de todas estas figuras vemos numerosos casos de dislocación de la lógica, según una poética de la «incongruencia» que desemboca en el absurdo al igual que los filmes de los hermanos Marx[11]. Debido a la yuxtaposición de conceptos lógicamente disimilares o contrarios, el universo jardielesco es «un mundo donde ha sido suspendida la lógica, dislocando y deformando la realidad convencional» (Seaver, 1985: 46). Esta crítica a la lógica remite explícitamente a una visión de mundo, retomando la visión ramoniana del humor como actitud ante la vida[12].

De la «incongruencia» al humor negro

Del absurdo en el plano lingüístico pasamos al absurdo narrativo, que combina la acumulación lineal con la digresión, creando «incongruencias» constantes. Jardiel sigue fielmente los preceptos expuestos por Ramón en *Novelismo,* con el fin rimbaldiano de «agitar la vida»: «mezclarla con verosimilitud a circunstancias inverosímiles e inconvencionales, agitar todo eso, dar las contestaciones descaradas que son difíciles en la vida o quedan sofocadas bajo su burguesismo o conservadurismo» (en Sánchez Vidal, 230).

En el momento en que el decisivo ensayo de Frank Roh sobre «Realismo mágico y post-expresionismo» es traducido para *Revista de Occidente,* órgano de las vanguardias hispánicas, por su secretario, Fernando Vela

[10] *«¿Rubia o morena? – Rentista» (131), «O es su criado o es su amante o no es ninguna de las dos cosas» (111), etc.*

[11] *El «imbroglio» lógico en torno a la edad de Honorio recuerda el célebre delirio sobre «la parte contratante» de* A night at the Opera *(«se le podían calcular cuarenta años, aunque representaba cincuenta y no tenía más que treinta y siete, pero en sus documentos personales se decía que treinta y cinco, etc...», 224).*

[12] *«Puede que todo esto no sea muy lógico, pero si obrásemos todos lógicamente, haría tiempo que la raza humana habría desaparecido del planeta. Con lo cual no se hubiese perdido mucho, ciertamente» (156).*

(1927), Ramón defiende igualmente una estética irrealista e híbrida que se aplica a Jardiel: «Todo, hasta lo más inverosímil y arbitrario, debe portarse con naturalidad». Para Ramón, el novelista tiene que sorprender al lector, siguiendo la «ruta de lo inesperado» que integra realismo y fantasía, sin por ello seguir el puro automatismo onírico. No procede entrar aquí en el debate sobre las múltiples relaciones entre Roh y el surrealismo, movimiento al que, por otra parte, Jardiel alude claramente en su prólogo a *Madre (el drama padre)*: «Ambos (el humor y el surrealismo) son emanaciones directas de la sinrazón, por lo cual uno y otro les son difíciles de comprender y de estimar a las gentes exclusivamente razonables (...) que viven, piensan y sienten en todo instante a ras de tierra» (*Obras*, II, 285).

La fusión entre realidad y fantasía tanto en la obra de Ramón como de Jardiel esta próxima a los planteamientos de Roh. Los personajes de Jardiel pasan de lo meramente paródico a lo genuinamente absurdo; sus acciones están desligadas de toda conexión lógica o previsible, siguiendo el lema de la propia Sylvia «lo inesperado siempre es gracioso» (46). La ruptura de la lógica en el plano de la escritura se prolonga así a la lógica de la propia narración, presentando escenas delirantes como la declaración de William a Sylvia, centrada en torno a la figura del perro de ésta[13]. Jardiel se anticipa así, tanto en su novela como en su dramaturgia, y al igual que su coetáneo Miguel Mihura, al teatro del absurdo de posguerra, ya anunciado tanto por el teatro de vanguardia como por el cine cómico.

La variedad proteica de estos actos absurdos refleja la multiplicidad real o simulada del hombre, «formas descentradas y grotescas, pero no menos significativas, de la complejidad y riqueza posibles del «hombre interesante» delineado por Ortega» (Nora, 258). Claro ejemplo de ello es el personaje de Fermín, cuya biografía delirante hace de él un símbolo de su época reducido *ad absurdum*[14], pero tal vez sea el Dr. Flagg el prototipo absoluto de heroe absurdo, «nuevo hombre» dadaísta[15] a la par que homólogo de los cómicos del cine mudo que inspiraron a Alberti su *Yo era un tonto...*

La distensión o descoyuntamiento argumentales, la preferencia por tipos o situaciones inverosímiles, son aquí al mismo tiempo que técnicas humo-

[13] *«Recorrieron juntos toda Europa (...) pero William, que seguía llevando el perro bajo el brazo sentía que, para ser feliz, debía decidirse por cualquiera de estas seis resoluciones: 1. Tirar el perro al paso de un tren. 2. Comérselo. 3. Regañar con Sylvia. 5 (sic). Comérsela. 6. Casarse con ella. Y lo que decidió fue casarse. (...) Así que la vida matrimonial se normalizó, William se dio el gusto de tirar al mar el perrito que le había esclavizado tanto tiempo» (111-112).*

[14] *«[Fermín] explicó a Zambombo que había desempeñado los siguientes oficios: electricista, campeón de billar, bailarín, mecanógrafo, fumista, batelero del Volga, camarero de «dining-car», afinador de pianos, equilibrista, anunciante», etc (132).*

[15] *«Asesiné a mi padre porque se negó a fabricarme una cometa. Entonces huí de París disfrazado de monja (...) hice una fortuna falsificando huevos. En dos años murieron seis millones de consumidores de huevos. Iban a descubrirme, cuando se enamoró de mí una princesa beduina, que me raptó, etc...» (289).*

rísticas clásicas, recursos para la obsesionante tentativa de renovación de un género que entonces se daba por agotado, desde Pau Valéry hasta los surrealistas. La tendencia constante a la orteguiana «dehumanización» se concretiza en la novela jardielesca a través de mecanismos como «la pirueta ideológica, la paradoja brillante, la trasposición del razonamiento causal a motivos y efectos imaginarios o grotescos» (Nora, 256-257), que el crítico en gran parte deplora, desde la nostalgia de un «contenido moral» y una «conciencia integral humana» característicos de su propio horizonte de expectativas.

Sin llegar al delirio de las novelas surrealistas de René Crevel o Boris Vian, Jardiel abre el humor a la fantasía en varias ocasiones. Así anticipa en una escena el tema de *La Rosa Púrpura del Cairo*, del jardielesco Woody Allen: «hasta los personajes de la película miraron hacia la localidad» (146). O presenta una visión satírica que retomará el cómic «lisérgico» de Fred, *Philémon*: el de una compañía de actores que atraviesan a nado el Atlántico mientras ensayan *La vida es sueño*, porque se han quedado sin un duro (348). La propia existencia de una isla desierta, propiedad del Imperio Británico que ha decidido «alquilarla como lugar de recreo» y expatriar a sus habitantes antropófagos a Londres, «porque ya se negaban a comer carne humana» (344), es en sí un delirio premonitorio de los *sketchs* de los ingleses Monty Python.

El propio humor gestual que inunda la novelística y la dramaturgia de Jardiel contribuye a la creación de un clima peculiar de irrealidad, cercano al desbocado cine cómico de Buster Keaton o Harold Lloyd[16]. Los alocados personajes oscilan entre el *slapstick* cinematográfico y el puro dadaísmo[17], funcionando como maquinarias fuera de control, lo cual remite tanto a Bergson como a Chaplin. Este fenómeno se produce en el contexto erótico, contribuyendo a la mecanización de lo órganico ya apuntado, y reflejando una fantasía erótica persistente, desde Villiers de l'Isle-Adam hasta Fritz Lang[18]. El principio de la casualidad se combina con la acrobacia física mecanizada, al igual que en el cine cómico, en escenas como la del ridículo duelo entre Zamb y Arencibia (205).

Paralelamente, otro de los ejes de la fantasía jardielesca, así como de las vanguardias desde Arthur Cravan hasta Franz Kafka es el humor negro.

[16] *Así cuando Zamb, intentando impresionar a Mignonne con una acrobacia salta por la ventanilla del tren (237) o cuando se ve propulsado «como una piedra contra la fachada lateral del hotel Crillon» (253) en su intento de seducir nuevamente a Sylvia.*

[17] *«La hazaña siguiente consistió en despegar todos los anuncios de las paredes, hacer con ellos un montón y prenderlos fuego sobre el teclado del piano (...) Luego puso a la joven cabeza abajo, le arrancó los tacones de los zapatos y la metió dentro del piano» (266).*

[18] *Zamb seduce a Sylvia ejecutando un salto mortal en su salón (171), «Drasdy» se desnuda como una autómata desajustada (144), al igual que Ramona alterna crisis de misticismo y ninfomanía (150), etc.*

Diez años antes de que André Breton definiera el fenómeno en su antología histórica, Jardiel nos presenta joyas como la del niño desatendido y abandonado por su niñera, en fuga con el protagonista, que se muere literalmente de aburrimiento[19]. La muerte ocupa, de hecho, un cierto protagonismo en la novela, contrastando con el erotismo, pero teñida de un mismo y feroz humorismo[20]. Los episodios convencionales del género folletinesco son retomados bajo un filtro distorsionante, como en el caso del naufragio[21] o los numerosos suicidios incongruentes[22]. Paralelamente, con el filtro del humor negro, Jardiel ataca ferozmente distintos tabúes, como su contemporáneo Buñuel: tal es el caso de la niña violada «cuanto le fue posible» por un desconocido, que no gritó «por no interrumpir el sueño» de sus padres (248).

La desrealización de los géneros literarios se expresa así también de este modo, como cuando los indios apaches, comprendiendo que «el humorismo iba a invadir la literatura», «comenzaron a suicidarse en masa al sospechar que un denso ridículo había de envolverles» (260). El humor negro enlaza así con el pesimismo del autor[23], tentado por una misantropía propia de la época y que se prolongará en el humor sombrío de postguerra, de Vian a Topor, pasando por la *Codorniz*. Cuando Zamb expone que «el rey de la creación» es el microbio del tifus (356) nos hallamos sin duda a medio camino de Quevedo y Cioran, aunque asome un toque saludable de autoparodia, propiamente jardielesca.

Es esta misantropía la que explica en cierto modo el relativismo radical de la novela, tanto en su construcción como en sus conceptos y personajes. Conclusión lógica del proceso de acumulación, dislocación y reificación de un mundo «deshumanizado», el humor engarza así con la tradición barroca del desengaño, tan influyente en la picaresca y la *vis comica* hispana.

[19] *«El niño de quien cuidaba «Drasdy» el día que nos conocimos y que se había quedado comiendo tierra, ha fallecido de aburrimiento hace año y medio. Se llamaba Oleaginosito Fernández, así es que ha hecho bien en morirse» (145).*

[20] *Sirva de ejemplo una anécdota que una vez más evoca a Groucho: «Mi padre era un entusiasta de las armas de fuego y el día que al disparársele una pistola, quedó muerto en el acto, su entusiasmo por las armas de fuego acabó de un modo radical» (129).*

[21] *«Sonaron gritos y alaridos de auxilio y terror (...) ¡Las mujeres, primero! Y ocurrió como se decía: las que primero se ahogaron fueron las mujeres. Luego se ahogaron los hombres y los imitadores de estrellas de* varietés *(334).*

[22] *«Se aplicó a la cabeza un revólver y le falló el tiro (...) Insistió seis veces aún con idéntico resultado. Algunos pasajeros retardaron el momento de ponerse en salvo para ver si el capitán se salía con la suya (...)Dios jamás olvida por completo a sus criaturas... Bien quedó demostrado esto último en aquella ocasión: de pronto, una de las chimeneas del Gillette se derrumbó con estrépito y aplastó de una manera indudable al capitán» (335).*

[23] *«Dudaba entre edificar un sanatorio de tuberculosos o montar una fábrica de patatas fritas.*
– Da lo mismo –aclaró Zamb–. Y para las dos cosas tendrías mucho público» (380).

Parodia, erotismo y metaficción

Formalmente, las novelas de Jardiel se presentan como parodias del erotismo de la novela «de amor», heredera de la novela erótica decadentista de Felipe Trigo, Antonio Hoyos y Vinent o Alberto Insúa. Jardiel, conocedor de los mecanismos de composición y de los diversos *topoi* del género entonces en voga, por haberlo cultivado él mismo de modo alimenticio, se propone explícitamente desmitificar dichos recursos expresivos, situándose en la línea de la crítica cervantina de un género esclerosado[24]: «Las novelas de amor *en serio* sólo pueden combatirse con novelas de amor *en broma*» (98).

La propia estructura de la novela parodia los esquemas narrativos del subgénero rosa, siguiendo la iniciación erótica de un joven, Zambombo, a manos de una *femme fatale,* Sylvia, y aleccionado por los discursos de un cínico *dandy,* Arencibia. Al final de la novela, en una recursividad circular, Zambombo se habrá desencantado de su pasión por Sylvia, encarnará el ideario misógino y *blasé* de Arencibia, el cual, en oposición simétrica, está ahora embelesado por una examante del joven protagonista. El triángulo amoroso y la iniciación erótica en un entorno cosmopolita son así los dos *topoi* que organizan la propia novela, que alterna el clasicismo de un desarrollo lineal (la acción dura exactamente un año) con múltiples digresiones (a modo de *flashbacks* cinematográficos), cada vez más disparatadas.

Si bien el propio género erótico ya había introducido el humor en la obra de autores como Joaquín Belda, la dimensión crítica de Jardiel es rupturista, sin por ello abandonar un erotismo fundamental, propio del *ethos* de los años veinte, desde la erotomanía de Groucho hasta el humor sexual de los surrealistas. La parodia de los clichés de la novela erótica se sitúa más bien en el contexto de una crítica de la estereotipia modernista, que observamos en los personajes jardielescos (claras parodias de la «mujer frágil» o de la «mujer fatal», así como de los *dandys* e ingenuos adolescentes). Esta crítica corre en paralelo a la redefinición integral de la vida que protagoniza la década, cuyo cinismo vanguardista, *sexy,* elegante y deportivo se opone claramente al decadentismo *fin-de-siècle.*

La parodia actúa así como punto visible de una crisis de visiones de mundo. La crítica jardielesca a la novela erótica de la *Belle époque* se integra en una crítica feroz de toda la civilización burguesa que ésta represen-

[24] *Lo cual da pie a uno de los epigramas jardielescos más próximos a Groucho o Woody Allen: «Sin osar compararme con Cervantes, pues entre él y yo existen notables diferencias; por ejemplo: yo no estuve en la batalla de Lepanto» (98).*

ta, pareja al azote flaubertiano de la *bêtise*[25]. Frente al pesimismo naturalista y malditista de Trigo o Insúa, Jardiel presenta una visión novedosa del tema amatorio, reflejando una libertad sexual ya retratada por Gómez de la Serna, tan afín en su tratamiento «deshumanizador» de una verdadera obsesión erotómana. Jardiel resume claramente el *Zeitgeist* de su época con una visión que encantó a las generaciones de la «revolución sexual» por su desenfado y heterodoxia, si bien refleja las limitaciones de su propia época, fundamentalmente en el tratamiento de la mujer.

La misoginia de Jardiel, si bien se orienta sobre todo a una crítica de la estereotipia modernista y de la burguesía católica, refleja de modo significativo una constante cultural, sobre todo si la situamos en el contexto de la irrupción de la mujer trabajadora en la vida cultural y social: la crítica feroz de la heroína vanguardista, elegante *flapper, snob* y abiertamente sexual, evidencia una crispación masculina propia de la época. Se trata de un tema que supera los límites del presente artículo, pero que no deja de ser central en la obra jardielesca, así como en la cultura de la época, desde la mitología femenina de los surrealistas diseccionada por Gauthier hasta la erótica de Groucho[26] o la abierta misoginia de un Morand, tan cercano al propio Jardiel.

El erotismo no sólo constituye el eje argumental y temático de *Amor...*, sino que invade su propia escritura, literalmente construida, como la prosa de Oscar Wilde, a partir de reflexiones, divertimentos, aforismos y epigramas[27], los cuales se inscriben en una visión del mundo desencantada, misógina y misantrópica, tan cercana a los dos modelos de Jardiel, el ya citado Ramón y Fernández Flórez, del que hereda su «contraste doblemente critico entre las versiones librescas del amor y la observación de la vida real, así como el pesimismo entre regocijado y amargo» (Nora, 259). Así el erotismo jardielesco se inscribe en una problemática más amplia, un cierto pesimismo vital asociado a un relativismo radical propio de la «crisis de la conciencia europea» de la época, y que halla en el humor una expresión privilegiada, desde Dadá hasta el cine cómico.

Parodiando las formas «serias» de relato, la novela jardielesca lleva así implícita una dimensión crítica y una dimensión teórica superpuestas a la historia narrada, hasta acabar siendo una muy interesante forma de meta-

[25] *Crítica clara de una literatura así como una cultura en frases como «los acontecimientos se precipitaban, como escriben los retrasados mentales de la literatura» (193).*

[26] *Sirva de ejemplo la jardielesca reflexión de* Animal Crackers*: «Recuerden, caballeros, están luchando por el honor de esta mujer, lo cual es probablemente más de lo que ella misma hizo jamás».*

[27] *Su propio carácter epigramático hace de sus obras, como las de Wilde, campo de cultivo de los diccionarios de citas, con perlas como «la vida fácil suele ser la más difícil» o «para que a una mujer le parezca interesante cualquier hombre, basta con que lleve una temporada durmiendo sola».*

ficción (con frecuentes cambios de opinión entre narrador y lector) en la que los presupuestos de las vanguardias encuentran un terreno abonado para el experimento, el *collage* y la ruptura de los moldes del genero». (A. Sánchez-Vidal, 366). Frente al agotamiento de la novela preconizado por Ortega, la parodia de los paradigmas narrativos tradicionales se presenta como una vía privilegiada de superación dialéctica en lo que Criado denomina la «novela del novelar», que va desde las *Seis falsas novelas* de Ramón hasta la obra jardielesca, «entroncado con el intento general de desrealizar el objeto de la ficción, convirtiendo el proceso de novelar en tema de la novela» (1991:7) y comunicando al lector, en el texto, el rechazo del paradigma convencional.

Estos recursos, como señala R. Pérez, además de poner una nota de distanciamiento en la novela, impiden que el lector llegue a configurar un mundo de ficción coherente[28]. Aquí se inserta uno de los recursos jardielescos más comentados por la crítica, la interpelación misma o el contacto con el lector, a través de «acotaciones, explicaciones y paréntesis» (Lacosta, 504) que rompen sistemáticamente el «pacto de lectura». El propio lector se ve confrontado al proceso de escritura, a veces como coautor, a veces como personaje inserto en el proceso deshumanizador de la obra. Esto, acompañado de la crítica dialógica de los discursos desemboca, a través del humor, en una auténtica metaficción cervantina. De hecho, el encuentro entre Sylvia y Zamb remite directamente a la segunda parte del *Quijote*, en el que los personajes han leído la primera parte de la obra[29]. Esta metaficción, esencialmente lúdica, engarza con la novela vanguardista en general, a la vez que parte de un escepticismo que denuncia el modo ficcional.

En efecto, la relatividad de los propios personajes, «que caen con frecuencia en aquellos errores que han vituperado», hace de ellos «paradigmas de los seres humanos que creen que la verdad es absoluta» (Pérez, 1990: 34). Y es que, afirma Jardiel, «todo puede ser verdad, pero todo puede no serlo», remitiéndose a la crisis epistemológica de la época: «Es lo que los matemáticos –esos seres inexactos– llaman el ultracontinuo» (99). Los juegos metaliterarios, encabezados por la autocrítica de la cita inicial de la novela[30], apuntan, como señala Pérez, hacia este relativismo integral,

[28] *El juego en torno a las convenciones literarias llega así a una crisis del propio texto: «No se veía un farol a medio metro de distancia, parte por lo espantoso de la niebla y parte porque a medio metro no había ningún farol» (134).*

[29] *«Los cuatro amores han sido relatados por su autor en una novela cuya tercera edición se ha puesto a la venta hace poco. – ¿«Amor se escribe sin hache? –La misma. –Conozco la novela» (168).*

[30] *«La cita de Heine con que he encabezado el prólogo («Siempre es divertido hablar de uno mismo»), no la escribió nunca Heine. La he escrito yo, y he puesto debajo el nombre de Heine como podía haber puesto el de Landrú» (99).*

propio de los años veinte y profundamente jardielesco. En su escepticismo desencantado sigue Jardiel el lema expuesto por Ramón en su programático «Gravedad e importancia del humorismo» (1930), según el cual, el humorismo «tiene ese deje de amargura del que cree que todo es un poco inútil» (en Pérez, 1990: 38).

A través de Mihura y el equipo de *La Codorniz*, el espíritu de Jardiel se propulsa a través de los años del franquismo hasta la Transición, tras la cual, como apuntamos, la «movida» descubre en él a un certero precursor y un icono de otra España posible, cosmopolita y vitalista, frente a los dolorismos y trágico-agonismos largo tiempo al uso. El humor de Jardiel, inscrito en una tradición tanto hispana (de Cervantes hasta Tip y Coll) como universal (de Ambroise Bierce hasta los Monty Python), es en sí un programa de visión del mundo revitalizadora y, si bien varios aspectos del mismo han envejecido irremisiblemente, reflejo de las contradicciones de su época, otras siguen resultando sorprendentes al lector del nuevo milenio, que halla ecos jardelianos en autores noveles como el francés Beigbeder. Buena ocasión, pues, este centenario para reivindicar a un «clásico moderno» de fructífera descendencia.

Bibliografía:

JARDIEL PONCELA, *Amor se escribe sin hache*, Cátedra, 1990 (R. Pérez, ed).
– *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Cátedra, 1988 (L. Alemany, ed.).
– *Obras completas*, Barcelona, AHR, 1960.
LACOSTA, F. C., «El humorismo de Enrique Jardiel Poncela», *Hispania*, 47 (septiembre de 1964): 501-506.
CRIADO, I., «De *El movimiento V. P.* a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*», *Ínsula, 529*, (enero de 1991).
SÁNCHEZ VIDAL, A. (ed), *Primer Suplemento* de la *Historia crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1990.

Dos crónicas francesas

Gustavo Valle

1. Sala de especies en peligro o ya desaparecidas

Voy tras la pista del titánico y controversial Jean Louis Buffon, el naturalista francés del siglo XVIII, nombrado intendente de los jardines de Luis XV, y quien dio los primeros pasos para que el *Jardin des plantes* de París sea, hoy en día, un verdadero complejo de historia natural donde las caminarías cartesianas del parque oxigenan las grandes galerías que se encuentran a su alrededor, repletas de esqueletos de saurios prehistóricos, amplios invernaderos ricos en flora de todas partes, minerales expuestos tras amplias vitrinas y todo el orgullo de la taxidermia francesa que ha petrificado para la educación del futuro una gigantesca porción de la fauna del mundo. En la entrada del parque leo con perplejidad y agrado los horarios de apertura y de cierre: «El parque abre al salir el sol y cierra cuando se pone». Esta silvestre programación ya revela el talante del lugar donde estoy entrando: no al imperio de la naturaleza, sino a su culto. Algo me dice en voz muy baja: «A partir de aquí tu reloj es innecesario; las revoluciones planetarias y el humor del Dios-Sol marcarán todo fin y todo comienzo». Es invierno. Son las cuatro de la tarde y sólo me queda tiempo para entrar en la Gran Galería de la Evolución que domina el fondo del parque desde su sólido palacio dieciochesco. En el camino observo a un anciano incontinente que, con el pretexto de leer un letrero informativo, hace aguas sobre los tulipanes mustios de diciembre.

En algo se parece esta Gran Galería de la Evolución a la rescatada estación de tren del *Musée d'Orsay*: una única y amplísima nave de unos 6.000 metros cuadrados y de una altura aproximada de cuatro plantas sostenida por hermosas y oxidadas columnas de hierro forjado que soportan los pasillos laterales en forma de balconadas. Un poco despliegue tecnológico y otro poco imitación de los gabinetes científicos del siglo XIX, esta Gran Galería de la Evolución intenta practicar entre sus cuatro gigantescas paredes un desproporcionado simulacro: el de la totalidad de los seres vivos que pueblan el planeta. Para ello hecha mano de ese arte llamado taxidermia que intenta la prolongación de la vida, no como la energía vital sino como

apariencia fantasma. La taxidermia viene a ser para la fauna de la tierra lo que los museos de cera son para los seres humanos. Además esta gran galería es una suerte de templo del darwinismo, y por lo tanto una bandera ilustrada muy laica y muy francesa que explica de manera didáctica de dónde venimos los seres humanos y cómo la huella del chimpancé coincide con la nuestra.

El lector puede fácilmente imaginar el paisaje que ofrece esta formidable galería: desde los microorganismos submarinos hasta el antílope del ghonrongoro, desde el tiburón martillo hasta la paraulata de las selvas subtropicales. Jirafas, rinocerontes, tucusitos, ciervos, hienas, dantas y todo tipo de coleópteros e insectos minúsculos, todos ellos sumergidos en una escenografía inquietante y algo artificiosa donde la musicalización enigmática y la iluminación sugestiva ponen al visitante en el camino de un falso safari al precio de 30 francos con carné de estudiante.

Paso de largo las llanuras de Nairobi y los pinares de Yossemite, dejo atrás al mapurite, al oso polar y al mastodonte para montarme en el ascensor de cristal y seguir los pasos extraviados de mi curiosidad en busca de algo, no sé si animal o vegetal o mineral, que acabe con cierta sensación de agotamiento, cierta repugnancia producto de la mezcolanza descabellada entre un parque temático, los laboratorios de paleontología y los circuitos de explotación turística.

Un oso panda se aparece en mi camino. La verdad es que este osito, que ha despertado la sensiblería más televisiva y conmovedora resulta un poco blando a mi vista, excesivamente falto de toda característica propia de un oso: ferocidad, barbarie bien entendida y natural. Pareciera que primero fue el oso de peluche y después el oso panda. Y es que hay animales que por su excesivo uso comercial o institucional se han desnaturalizado hasta el punto de ser, simplemente, mascotas civiles, es decir, talismanes sucedáneos de un ser vivo, reproductibilidad del amuleto mamífero.

Más allá, un pajarraco de aspecto amigable, por no decir lerdo, me mira con ojos tristes. Se trata nada más y nada menos que del dronte, mejor conocido como el dodó de las isla Mauricio. Elaborado en yeso y cera en los laboratorios del museo en el siglo XIX, este ave fantasma tiene algo de humano: sus alas son como los hombros de un paltó percutido y sus patas parecen las chanclas de un burócrata jubilado. El pobre desapareció de la faz de la tierra hacia 1660 y las expediciones que quisieron traerlo a Europa y salvarlo de su ruina siempre fracasaron: dodó no soportaba las agitaciones e histerias propias de los viajes transoceánicos y moría, inebitablemente, a bordo de las naves. Ningún ejemplar ha logrado ser disecada, y lo que nos queda de este amigo remoto son sólo ejemplares «fabricados» un

poco con el recuerdo y otro poco (¿o mucho?) con la imaginación. Acabo de entrar en la «Sala de especies en peligro o ya desaparecidas».

Sospecho que en otra época esta sala fue biblioteca. Las altas puertas de cedro y cristal, el espacio rectangular que ocupa y, sobre todo, los medios niveles que avanzan lateralmente a lo largo del recinto y a los que se accede a través de sendas escaleras de caracol, revelan que en otra época fueron los libros y no los animales extintos los habitantes de esta sala. Cuando la puerta se cierra tras de mí advierto un frío erizante que se apodera del lugar y el silencio invade la sala pese al sonido rítmico de un reloj que aún no logro ver. Soy, conmigo mismo, el único visitante. Me interno en la sala. Veo el caballo Covagga, mezcla de mula y cebra sin rayas, cuyo último ejemplar desapareció en el zoológico de Amsterdam en 1883. Veo el esbelto ciervo de Schomburgk cuyos cuernos poseían, según los chinos, numerosas propiedades para la farmacopea. Veo el pájaro Moho de Hawai, desaparecido a causa de sus plumas hermosas y amarillas que eran utilizadas para numerosas ceremonias rituales. Veo el Hippotrague blue, especie de antílope, uno de los mamíferos africanos víctima de la colonización europea del África austral: su carne la utilizaban para alimentar a los perros de las patrullas de cazadores.

Un estruendo metálico rompe con la armonía de la soledad, el frío y el silencio que me acompañan. Se trata del reloj que ha marcado las ocho en punto y ha ofrecido un verdadero concierto de campanitas, engranajes y agujas metálicos. En medio de tanto muerto y desaparecido la presencia del tiempo mecánico es inquietante, quizás tenebrosa. Fechado en 1785, este reloj monumental perteneció a la mismísima reina María Antonieta durante el tiempo que vivió aislada en su refugio del Petit Trianon. Cuenta la historia que María Antonieta dependía del castillo de Versalles para saber la hora, pero un día todos los péndulos del castillo se detuvieron al mismo tiempo y la Reina solicitó de inmediato la construcción de un nuevo reloj destinado al campanario de la capilla del Petit Trianon, puesto que ella quería tener bajo sus ojos «la hora de Versalles».

El tiempo es una morisqueta del destino en esta sala repleta de seres que ya no existen ni existirán. Haría falta aquí un reloj que devolviera las horas pasadas y pusiera a girar a la inversa sus agujas para ver si la taxidermia retrocede hasta el momento en que estos seres, ahora fantasmales, estaban vivos y se reproducían. Pero en esta sala el tiempo lo es todo, y como dijo alguien, se hace irredimible. Entonces pienso: el frío y el silencio y la soledad de mi visita son, en realidad, producto del tiempo y sus numerosas trampas. Veo el reloj monumental de María Antonieta metido en cristal doble, exhibiendo su complejo mecanismo dentado, su maquinaria inexo-

rable, infalible. Si ahora, en este minuto, se anunciase otro diluvio universal deberíamos incluir en el arca a estos seres de vitrina. La sensación de estar aquí, acompañándolos, puede acercarse a la del astrónomo que visualiza en su telescopio centenares de estrellas que ya no existen. La taxidermia es una ciencia barroca porque toda ella es representación, prodigio y decorado.

Veo el huevo de *Aepyornis*, llamado también de «Vorompatra», perteneciente a un gran pájaro de Madagascar. Es un gigantesco huevo de unos 35 por 20 cms., apuntalado en viguillas metálicas. El pájaro desapareció a principios del siglo XVII cuando los primeros europeos llegaron a la isla. No existe ningún ejemplar del pájaro disecado y sólo podemos verlo a través de su huevo, es decir, contemplarlo solamente en el instante previo a su nacimiento, como diciéndonos: «En mi principio está mi fin». En medio de todos estos animales extintos el huevo de «Vorompatra» viene a unir los dos cabos sueltos en esta sala: la muerte y la vida. La muerte de dodó y la vida fantasma de «Vorompatra». Esta vida fosilizada y aquella muerte irrecuperable se endurecen en mi mente y se constituyen en objetos tangibles, profundos, verdaderos. Entonces pienso: la soledad, el frío y el silencio de esta sala forman parte importante del universo: su testamento. Guardo mi libreta. Salgo. Es de noche. El parque ha cerrado. Escucho el grito ronco de un cuervo. Volteo y, dirigiéndome hacia la copa del árbol donde se posa, le digo «tú no eres real porque no estás muerto».

2. Museo Stéphane Mallarmé

El día era de lluvia y el mapa que compramos en la estación de gasolina sólo sirvió para confundirnos. Pierre había llamado por teléfono para confirmar la dirección precisa pero el encargado del museo pensó que veníamos del Sur y dio las indicaciones al revés. Salimos de París un domingo y tomamos el periférico en dirección a la autopista A6. El viaje duraría poco más de una hora y dedicamos ese tiempo al ejercicio de la charla más peregrina. La música, si mal no recuerdo, era salsa o Boris Vian o la radio misma. Pero nada de esto tiene importancia. Cuando abandonamos la autopista y tomamos la carretera nacional en dirección a Valvins, nos vimos rodeados por el bosque de Fontainebleau que lucía desnudo por el frío, con sus pinos y con sus abedules sin hojas. Ver un bosque en invierno es como ensayar su radiografía: se hace más transparente, se deja ver, multiplica sus perspectivas, crece. Bajo el cielo cubierto las altas ramas simulan raíces y el Sena, que aquí corre mucho más lentamente que en París, parece de mercurio.

Llegamos al mediodía, justo a la hora en que el *Musée Départamentale Stéphane Mallarmé* cerraba sus puertas para abrirlas en la tarde. No fue fácil dar con el museo: su discreción es tal que no cuenta ni con un pequeño letrero. Pasamos frente a él sin darnos cuenta. Recorrimos todo el Quai Mallarmé que acompaña el curso del Sena, dejamos atrás el puente de Valvins y el negocio de alquiler de botes para la práctica infantil de la pesca. Llegamos hasta un punto donde el Sena se bifurca y deja atrapada entre sus aguas una isla cónica y solitaria. Todo eran casas y muros de piedra y sauces sin hojas y, a lo lejos, sobre el agua, algunos pescadores muy bien abrigados. Nos devolvimos. En el camino reparamos en un restaurante, el único. Se llamaba *Auberge des Rosiers*. Era hora de comer.

Queso, ternera a la borgoñona y tarta de peras, todo rociado con las juventudes de una botella de tinto de la región. Me pregunto –sin interesarme en la respuesta– si Mallarmé habrá comido en este restaurante. A juzgar por su disciplina, por sus gustos, ha debido ser de alimentación frugal. Quién sabe. Mientras tanto Pierre me habla de las diferencias necesarias que debe haber entre un guion cinematográfico y el rodaje de la película. Entre uno y otro se haya, precisamente, el arte. Trasladar, traducir de un sitio a otro: en esto consiste el trabajo de todo artista, de todo poeta. Siempre me ha impresionado la historia de las pinturas negras de Goya: pintadas originalmente sobre los muros de su casa fueron luego extraídas, mediante una rocambolesca técnica, y exhibidas como cuadros sobre tela en el Museo del Prado. Del guion a la película hay una distancia y una traición; del muro a la tela hay poco menos que una felonía. La poesía no se salva de esta trampa: de lo imaginado a la escrito hay un universo frustrado, invisible, mil puertas abiertas y ningún camino que tomar.

Con algo de vergüenza le preguntamos a la camarera por el Museo Mallarmé. Entonces una amable sonrisa nos dijo: «Justo al lado». Salimos. Afuera el Sena se ha hecho un poco más plomizo y el frío que viene del bosque de Fontainebleau arrastra una niebla casi imperceptible. Recordé que a Mallarmé le gustaba navegar en su pequeño bote a vela, y me entretuve imaginando aquel *canot* que aparece en la fotografía, quizás de Paul Nadar, donde un Stéphane con gorro tiene en sus manos el timón y las jarcias de la vela. En esa fotografía el Sena se exhibe espejeante, dormido, apenas plisado, y el bote parece estar detenido en medio del aire calmo. Odilon Redon, Édouard Manet y Paul Valéry, entre otros, acompañaron a Mallarmé en sus amadas incursiones fluviales que, según cuentan, eran verdaderos paseos literarios sobre el agua. Sin embargo yo no me imagino a estos singulares tripulantes hablando de literatura ni mucho menos, sino más bien sumidos en un silencio gozoso, entregados a las benévolas

corrientes del Sena, respirando el aire que se escapa de los abedules del bosque, disfrutando sólo de la existencia como diciendo, en medio de una feliz resignación: «No somos sino vanas formas de la materia».

La casa-museo es modesta, de dos plantas, con un pequeño patio a la entrada y una escalera que sube en diagonal hacia lo que eran, antiguamente, las habitaciones del poeta. Mallarmé descubrió esta casa rústica durante uno de sus frecuentes paseos por el bosque durante el verano de 1874, el mismo año en que se muda al número 89 la *rue de Rome* de París, famosa por las tertulias literarias de los martes. Aquí, en Valvins, el poeta veraneó durante más de veinte años ocupando, tan sólo, dos habitaciones. En 1895, después de alquilar la mitad de la casa (nunca fue de su propiedad), se muda definitivamente y muere allí, tres años más tarde, el 9 de septiembre de 1898.

Una cosa no deja de sorprenderme: la casa de uno de los poetas más importantes de la modernidad es, en extremo, sencilla. Pese a las reformas, remociones y mejoras hechas en 1992, todo luce austero y se respira una cierta atmósfera de abstinencia, algo parecido al desánimo. El museo se compone de cinco piezas fundamentales en la planta superior: la habitación de la esposa y la hija de Mallarmé, el comedor, el salón japonés, la habitación del poeta y la habitación de Geneviève, su hija, quien adquirió la casa después de la muerte del padre, e hizo traer todas sus pertenencias. A ella se debe la conservación de todos los objetos del museo. La casa fue propiedad de los herederos hasta 1985, fecha en la cual es comprada por el gobierno para la creación del museo. Abajo, un amplio espacio es destinado a exposiciones y en la parte posterior un jardín de unos 1500 metros cuadrados exhibe rosales nervudos y árboles frutales víctimas del invierno. A Mallarmé le gustaba la jardinería, la horticultura, y cada mañana, según cuenta en una de sus cartas, salía con la tijera para hacer la *toilette* de las flores.

Subo las escaleras con cierta expectativa hasta llegar a la habitación de Marie y Geneviève, pintada de verde, y cuyas ventanas dan al jardín. Allí está el abanico de mademoiselle Mallarmé, enmarcado tras un delgado vidrio. Cinco estrofas ocupan el cuerpo del abanico abierto. Observo que este abanico se parece mucho a la vela izada del bote de Mallarmé y me pregunto: ¿habrá escrito sobre la vela algún poema? ¿Dónde estarán el bote, la vela y el timón de Stéphané Mallarmé?... Avanzo hacia el comedor. En él cuatro sillas y una mesa esperan a los *mardistes* de la rue de Rome que ya no llegarán. Todavía está sobre la mesa el jarrón chino que Madame Mallarmé llenaba de tabaco para los tertulianos. Sobre la chimenea, una joya: el reloj de Sajonia del poema *Frisson d'hiver*: «Este reloj de Sajonia

que se atrasa y da las tres entre sus flores y sus dioses...». Si el tiempo fuese una forma de la estética, este reloj barroco sería su perfecto oficiante. Su esfera pequeña está sumergida en un remolino de flores de porcelana de vivos colores, y su delicadeza es tal que el tiempo en él no parece una medida sino una infinita prolongación. Allí, sobre la chimenea, sobre el calor con que el poeta hacía frente a su propensión al frío, este reloj ha debido resistirse a la misión que le era propia hasta limar sus engranajes y convertirlos en rizos o volutas.

Un poco más allá, esquinado, en la habitación más pequeña de la casa, está el gabinete japonés donde Mallarmé acumuló durante años las notas que conformarían su Gran Obra, en vano perseguida. En sus maderas negras y algo deterioradas pueden verse todavía los dibujos de aves y lagos y botes y montañas pintados en un dorado descascarado y evanescente. Son tantas las gavetas que componen este enigmático gabinete que más parece el mueble de un taxonomista, donde cada gaveta está destinada al cuidado de un objeto específico. Ignoro cuál sería el sistema organizativo de Mallarmé, pero al ver este gabinete japonés sospecho que ha debido ser riguroso por no decir obsesivo. En una de sus cartas más estremecedoras el poeta ordena a su mujer y a su hija la destrucción de todos esos papeles: «Quemadlos: no contiene ninguna herencia literaria, pobres hijos míos». De pronto me invade un deseo irrefrenable y descabellado: abrir los cajoncitos, ver dentro de ellos, oler el polvo que acumulan. Pero me digo: «No encontrarás nada. La Gran Obra hace tiempo fue destruida. La Gran Obra es este gabinete japonés». Entonces continúo hacia la habitación del poeta y lo primero que advierto es la luz que penetra por la ventana que da al Sena, y detrás del Sena, el bosque de *Fontainebleau*. Allí están la mecedora sobre la cual reposa el chal a cuadros con que Paul Nadar lo fotografió en 1895; la biblioteca inglesa con los 28 tomos de la obra de Stevenson y, por supuesto, los libros de Poe en diversas ediciones; tres o cuatro pipas que descansan sobre una pequeña repisa de cedro, y el escritorio que le regalara el doctor Mardrus, traductor al francés de *Las mil y una noches*.

Llego a la habitación de Geneviève, la más grande, y que Mallarmé nunca llegó a conocer pues fue adquirida por su hija, junto al resto de la casa, en 1902. Entre los retratos familiares destaca el de Anatole, hijo menor del poeta muerto a la edad de nueve años.

Un museo es una batalla contra el tiempo. Y una casa-museo es una extraña forma de exhibir y perpetuar la intimidad. Esa intimidad que parece siempre depender de los objetos que nos acompañan, y que sobreviven gracias a la práctica de un perseverante fetichismo. Ellos son nuestros testigos

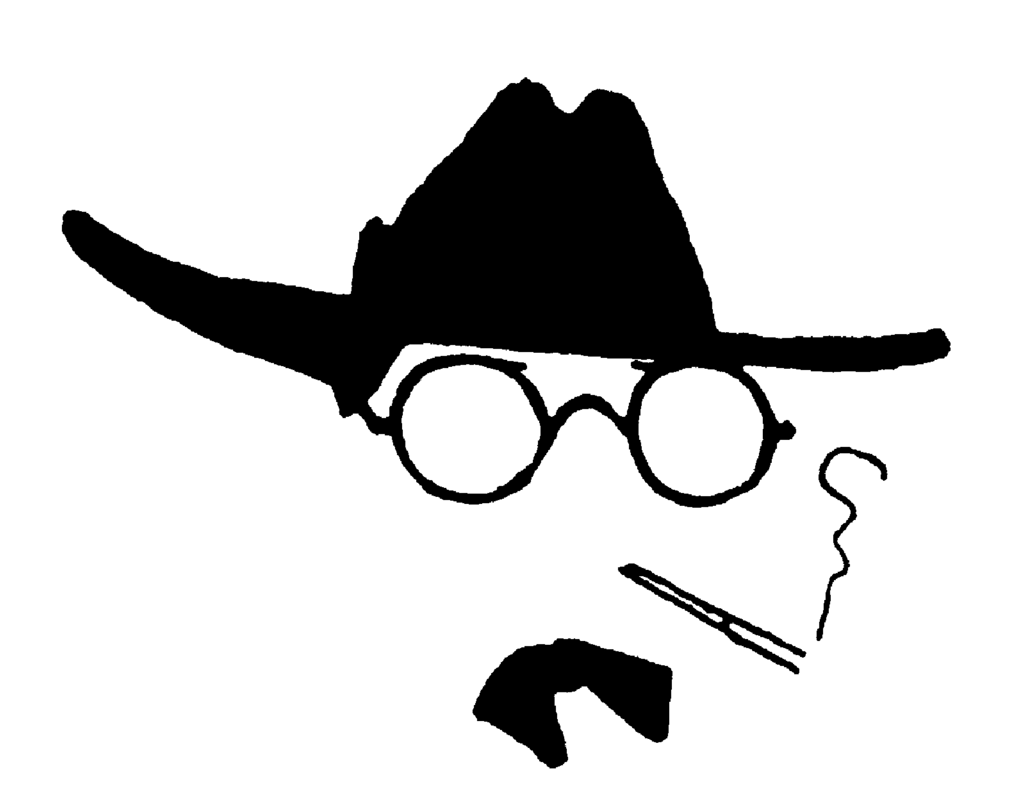
insobornables; en sus contornos quedan las marcas de la experiencia, su huella imaginaria. «Esta es la cama donde murió por un espasmo de la glotis el poeta Stéphane Mallarmé el 9 de septiembre...». Y veo que la cama es como cualquier otra cama con sus cuatro patas y su copete y sus sábanas bordadas pero, sin embargo, me fascina su fantasmagoría y su enorme capacidad para transformar su presencia insignificante en una ausencia espléndida. Por eso en esta casa no siento a Mallarmé *más cerca* sino todo lo contrario: su carencia se agiganta hasta hacerse potente, precisamente, porque falta. Si la muerte es un estado de perplejidad, la ausencia será entonces un prolongado ejercicio de magia, un indestructible sortilegio.

Hace frío. El invierno entristece los jardines. Sin embargo, este jardín de Mallarmé tiene el encanto de lo mustio y su césped crecido oculta pequeños charcos de agua de lluvia. En realidad parece un jardín abandonado, con las caminerías borradas y los árboles y plantas asilvestrados. Me gustaría pensar que nunca ha contado con un jardinero excesivamente celoso y diligente que pudiese desvirtuar el paisaje, falsearlo. Sospecho que Mallarmé practicaba cierta «jardinería indolente», donde el trabajo, por más amoroso que fuese, no debía sobrepasar el límite que Stevenson imaginó para el jardín de su casa ideal: «mantener cuidadosamente su abandono». Al fondo, cuatro o cinco sillas metálicas nos invitan a sentarnos y fumar un cigarrillo mientras pensamos en el poeta-jardinero. El aire es tan calmo que el humo apenas asciende y juega a enlazarnos en sus volutas azules. Entonces pienso que la actividad manual del horticultor, su diálogo con la inmediatez material de la naturaleza, es una forma de escritura: podar es corregir; toda flor es metafórica.

La sala de exposiciones ofrece «Bonnard, Vuillard, Mallarmé», una muestra de algunos trabajos de los dos pintores, y textos de Mallarmé publicados en *La Revue blanche*. Por alguna razón que no podría explicar, la muestra no me atrae. Quizás porque no deseo llegar al grado de saturación inevitable en este tipo de visitas, o quizás porque, simplemente, no estoy para acuarelas ni grabados, aunque estos hayan sido los que Bonnard hizo para ilustrar *Parallèlement* de Verlaine, en la edición de 1900. El motivo de la muestra es poner a dialogar a los tres artistas en el marco de una proximidad estética, pero algo me empuja a abandonar la sala y rápidamente me veo en la puerta dialogando con el encargado de la recepción. Me pregunta de dónde vengo, cómo he llegado, qué me ha parecido y me regala una carpeta repleta de folletos informativos, donde destaca una guía educativa para niños en la cual hay una formidable caricatura del gabinete japonés: de sus numerosas gavetas abiertas salen volando centenares de páginas en blanco.

La visita ha terminado. Salimos hacia la calle en busca del río. Está a punto de oscurecer pero todavía las aguas reflejan esa luz plateada y porosa del invierno. La casa cuenta con un pequeño muelle de césped donde domina un sauce tan gigante como raquítico. Le digo a Pierre que desde este punto Mallarmé ha debido echar su *canot* al agua en compañía de Manet, por ejemplo. Y es que desde aquí parece fácil pintar un cuadro impresionista. El viento comienza a soplar poco a poco. Las ramitas huesudas del sauce se agitan y despeinan. Más allá el bosque de Fontainebleau parece iniciar un baile en lo alto de sus copas. De pronto un hombre de mostacho frondoso sale de la casa vistiendo gorro y chal a cuadros. Al pasar frente a nosotros deja caer de su bolsillo un pequeño trozo de papel. Con cierta parsimonia monta en el bote que está amarrado a un tronco. Una vez sueltas las amarras, iza la vela que el viento, rápidamente, abomba. El bote se aleja progresivamente. Recojo el trozo de papel y leo:

> ...*Steamer* que balanceas
> tu mástil soñoliento
> leva el ancla hacia un país exótico
> desconocido....



Os Socios do Centro - Por Castelao



Os caciques do «Centro Gallego» van perder o mangoneo.

—Si, chico, si; e os aspirantes a caciques van perder a espranza de mangonear.

Entrevista con Eduardo Milán

Jaime Priede / Jordi Doce

Eduardo Milán nace en 1952 en Rivera (Uruguay) y en la actualidad reside en la capital de México, donde ha desarrollado una intensa actividad crítica y creativa. Es una de las figuras más sobresalientes de las últimas promociones de poetas latinoamericanos y uno de los más conocidos por el lector español desde que en 1985 publicara *Nervadura* en Edicions del Mall. Ha colaborado en diversas revistas literarias y en especial en *Vuelta*, donde tuvo una columna regular entre 1987 y 1992.

Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Cal para primeras pinturas* (Montevideo, 1973), *Secos & mojados* (Montevideo, 1974), *Estación estaciones* (Montevideo, 1975), *Esto es* (Montevideo, 1978), *Nervadura* (Barcelona: Edicions del Mall, 1985), *Cuatro poemas* (Málaga: Torre de las Palomas, 1990), *Cinco poemas* (Canarias: Syntaxis, 1990), *Errar* (México: El Tucán de Virginia, 1991), *La vida mantis* (México: El Tucán de Virginia, 1993), *Nivel medio verdadero de las aguas que se besan* (Madrid: Ave del Paraíso, 1994) y *Alegrial* (Madrid: Ave del Paraíso, 1997). En 1991 Aurelio Major publicó una selección de su obra con el título *Al margen del margen (1975-1991)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991). De 1989 es el ensayo *Una cierta mirada* (México: UNAM, Juan Pablos Editor, 1989).

La poesía de Eduardo Milán se mueve entre los polos de la locuacidad y la reserva, la oralidad y el bisturí crítico: el juego de correspondencias léxicas y fonéticas que sostiene su discurrir es tanto el de la canción y la adivinanza infantil como el del escritor consciente de las virtudes y limitaciones del lenguaje. Se trata de una poesía en la que, al decir de Amir Hamed, «nunca se escribe pero se está escribiendo». Y añade: «la escritura es un hacerse que va dibujando la pulcritud del espacio, la cadena en blanco». Esta idea del poema como proceso es fundamental en cualquier análisis de la obra de Milán: los versos avanzan, serpean, retroceden y vuelven a desplegarse en un intento de revelación que es también deslumbramiento de la palabra. La herencia mallarmeana se combina con un compromiso vital que trata de dar cuenta de la «conciencia de la realidad». Entre estos dos polos

se establece una tensión sobre la que baila una de las obras más exigentes y vivas de nuestra poesía.

–Siguiendo un orden cronológico, lo más inmediato es preguntarle por su iniciación literaria. ¿En qué momento se encontró enfrentado por vez primera al hecho poético, a esa otra realidad del signo escrito?

–Mi iniciación poética clara no es ni temprana ni excepcional. Data de la adolescencia. Lo que es anterior es una inquietud ante la realidad y ante la vida, una necesidad de escapar de mí mismo hacia otras latitudes, las imaginarias en este caso, que en mí tiene raíz en la infancia, concretamente, debido a mi orfandad de madre desde esos dos años. Leí muchísimo durante la adolescencia, poesía norteamericana sobre todo, la poesía de la generación de los modernos: Williams, Pound, Cummings, Stevens. Eliot vino después. Comencé a leerlos en una antología editada por Aguilar, en traducción de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho. Aprecio mucho aquellas lecturas no tan tempranas. Paralelamente leía mucho a Kafka, quien me planteaba un mundo negro. Los norteamericanos, con esa concepción poética fundacional, de habla de primera mano, contrarrestaban la visión negra del mundo –negra pero sin error– que planteaba Kafka. Ahí creo que aprendí que el mundo –el orden– no lo era todo. Existía un imaginario prometedor, una especie de fiesta imaginaria: eso era la poesía. Esa «otra realidad» adquiere fuerza mediada por unas lecturas muy precisas, muy cercanas geográficamente: la de los poetas brasileños. El brasileño es mi lengua materna. Pero lo que me tocó no fue el lirismo también festivo de Brasil, sino el lirismo riguroso, no festivo, de la poesía concreta.

–¿Cómo operó ese influjo?

–La lectura de Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari fue fundamental para mí. Su zona crítica y su zona práctica. Los *concretos* propusieron una reformalización de la poesía a través de su reformulación de la mediación poética. Pero todo esto no sé qué hubiera sido sin esa otra mediación, kafkiana, de la realidad. Mi padre entró en la cárcel cuando yo tenía diecinueve años. Ese hecho es trascendente en mi vida y creo que me empujó a la poesía, a las ganas reales de ser poeta. A mis lecturas entraron fuertemente Vallejo y Juan Gelman, fundamentales para mí en cuanto posibilitaban no sólo el imaginario utópico o el rigor formal sino la conciencia de la realidad, una perspectiva humana integral. Como se ve, los caldos de

cultivo fueron nobles, las realizaciones derivadas de ellos son de mi propiedad. Lo escrito en esa coyuntura está atravesado por vertientes muy encontradas de lo vital y de la imaginación.

–¿Cuál es la labor del tiempo en todo esto? Han pasado más de veinticinco años de su primer libro y tal vez fuera buen momento para describir las líneas de fuerza que configuran su evolución poética. ¿Cuáles serían los hitos, los puntos de inflexión en ese proceso evolutivo?

–*Cal para primeras pinturas* es de 1973, *Alegrial* de 1997. La pregunta es larga. Como se puede advertir, por más esfuerzo que hice en cuanto a la consideración de la poesía como un oasis, la sequía de la realidad que me tocaba me volvía al dominio de lo concreto, ya fuera del movimiento poético, de la arena. En todo ese largo tiempo pasa un libro importante para mí, *Estación estaciones*, de 1975, donde descubrí que tenía realmente alguna posibilidad de ser poeta, una *plaquette, Esto es*, de 1978, donde lo seguí creyendo. Luego viene el exilio en México, una esterilidad creativa hasta 1985, cuando se publica en Barcelona *Nervadura* gracias al incentivo de Andrés Sánchez Robayna, que había leído *Estación estaciones* y le había interesado. Me pidió un nuevo libro y escribí *Nervadura*. Se publicó en Barcelona con unos poemas introductorios de 1973. Después viene *Errar*, de 1991, un libro escrito en circunstancias críticas de mi vida. A raíz de una enfermedad hepática grave, luego de 1992 mi vida cambia. Conocí a mi mujer actual, Gabriela, pintora, que da un sentido distinto a mi vida. Poco tiempo después conocí a una persona que me ayudó muchísimo, que fue una verdadera guía espiritual para mí: Gina Soto de Borjón. El amor de mi mujer y la ayuda espiritual de esa persona me permitieron salir adelante. Ya tenía dos hijos que atender y la realidad apremiaba. Escribí varios libros en esa época, muy productiva, entre ellos *Alegrial*. Creo que en esos libros está claramente planteada mi oscilación entre una escritura autorreferente y la necesidad de un compromiso de visión social con el mundo.

–Homero, Dante, Shakespeare, Donne... más que su legado aparecen ellos mismos en una dimensión humana, viva, como presencias cercanas y amistosas. Estas formas de referencia dejan vislumbrar una idea bastante idiosincrática de la tradición, tendente a eliminar o reducir su dimensión temporal y a tomar al clásico como emblema de ciertas actitudes intelectuales. ¿Está de acuerdo?

–No me es fácil contestar esa pregunta. Yo he estado muy ligado a una idea de tradición producto de la modernidad eufórica, concretamente, a la idea de tradición de las vanguardias históricas. Pero luego que pasa el vendaval, ocurre que la tradición es lo que queda. Y cuando uno se da cuenta de eso, ocurre que no se puede desprender con facilidad de la lectura crítica de las vanguardias. Y así por delante. Homero, Dante, Donne, etc. son los que son, obviamente, para la tradición occidental. Pero para mí eran *personas* poéticas, máscaras en las que encarnaban necesidades de decir caras a un tiempo. «The age demanded an image», decía Pound. Eran para mí eso: personificaciones de una imagen necesaria de una época, no tanto tales o cuales escritores producto de tal o cual tradición. Eso lo saben bien los *scholars* de las universidades de sus países respectivos. Eran emblemas extrapolados, talismanes. Por otra parte, la tradición poética occidental leída desde América Latina siempre es una tradición leída desde una posición singular, más allá de nuestra formación o sensibilidad particulares. Una lectura de la tradición poética occidental desde aquí supone matices importantes, entre otros, un no olvido de nuestra propia condición histórica. Esa, y no tanto el idioma, para mí, es una mediación fundamental. Por otra parte, la lectura de la tradición poética occidental desde la perspectiva de alguien que pierde tempranamente el lugar, será una lectura desde un no-lugar, que tenderá a ser una lectura exiliada de los componentes de la tradición leída. Creo, para acabar pronto, que tengo una lectura exiliada de la tradición, que tiende a exiliar a mis lecturas.

–Precisamente, en un ensayo titulado «El siervo en la orilla», Carlos Ortega comenta que «escribir poesía es escribir desde un espacio de extrarradio o afueras». Esta periferia no remite tanto a un concepto geográfico como a una posición intelectual. Usted ha dado el título de Al margen del margen *a una antología de su poesía. ¿Debemos entender este título en el sentido de la cita de Ortega?*

–Lo que acabo de decir viene al caso aquí. Por supuesto que el que escribe poesía padece de *afueridad*, de una parte inconsciente que está en *otro lugar*, digamos así, «afuera». Uno integra ese «afuera», y la modernidad tematizó ese «afuera» como condición crítica de mirada. Basta recordar a Blanchot. No leí el artículo de Carlos. Pero sin duda tiene razón. Es un talento muy fino y agudo. El nombre de *Al margen del margen* es de un poema de Décio Pignatari. Para él es la posición del amor. Quien ama, para Décio, está «al margen del margen». Pero sin duda corresponde al lugar de la poesía, a un lugar, digamos así, inubicable, que pese a todo nuestro

esfuerzo, siempre es tentativa, como también lo explica el Mallarmé de *Un coup de dés*, siempre es posibilidad. No es leche que, por expuesta al tiempo, siempre cuaja. Puede o no cuajar ese lugar. Y cuaja por momentos. Luego se vuelve otra vez posibilidad.

–Volviendo un poco atrás, relacionó usted su marcha a México en 1979 con un periodo de esterilidad creativa. Esta idea de marginalidad de que hemos hablado, ¿tiene que ver con el hecho de que usted reside en México desde hace veinte años? ¿Hasta qué punto es significante en el plano literario el dato biográfico de su exilio?

–El exilio hizo coincidir ese no-lugar poético con un *lugar otro* geográfico. Pero México a mí me dio todo lo que pudo. No puedo considerarlo un no-lugar. Mi patria afectiva, mi lugar de corazón, son mis tres hijos y mi mujer. Pero no puedo negar que México me dio las palabras con las que escribo –¿hubiera escrito lo que escribí fuera de México? Seguramente no–, la comida que como, el trabajo con el que me gano la vida. ¿Cómo negar esa evidencia? Tampoco es el consuelo del lugar perdido. Pero es un nuevo lugar y un lugar, en mi caso, extremadamente generoso.

–¿Qué ha quedado de Uruguay en todo este tiempo? Mencionó usted antes la figura de su padre, que aparece repetidamente en Alegrial *como emblema de resistencia política y moral. ¿Cómo cuaja en la poesía esta constelación de referencias, la memoria de Uruguay, la memoria de su padre, la concepción de la vida como resistencia?*

–Mi relación con Uruguay es, en este momento, afectiva. Allí vive mi padre y allí tengo familiares y un grupo –no muy grande– de amigos. Hace veintiún años que estoy fuera de Uruguay, adonde volví dos veces por muy poco tiempo. Salvo en la memoria no dependo de Uruguay. Respeto a ese país, a su gente consciente. Mi padre es mi padre. Es un ejemplo de honor, de hombre comprometido con sus convicciones. Es muy grande su importancia para mí. La poesía vista como resistencia es la poesía vista también como duración. La imagen de mi padre es resistencia honorable, duración en el tiempo. Sin mi padre mi vida hubiera sido un desastre. Y supongo que no hubiera habido poesía para mí.

–Alegrial, *su último libro publicado hasta el momento, se abre con un poema cuyo primer verso es una toma de postura y un aviso para navegantes de sus libros anteriores: «Quiero dejar claro que esto es completa-*

mente distinto / a lo que escribí antes». Parece haber una necesidad de marcar distancias con lo anterior, de renovación constante. Y en otro momento afirma, «quiero hacer una prosa febril». Sin embargo, la configuración de los textos remite al poema: rítmica, fraseo, recursos fónicos, relevancia del significante, materialidad de la palabra... ¿Podría explicarse esa aparente ambigüedad situando su trabajo en el cruce entre géneros, en ese espacio que participa de diferentes convenciones?

–Con la primera de las citas que mencionan creo que pretendí decir que mi experiencia vital estaba marcada por otro ritmo. Pero, en efecto, no me salí de lo poético en ese libro. Una «prosa febril», en realidad, nunca hice. Prosa febril es la de Joyce, la de Guimarães Rosa. No soy, en realidad, un prosista. Leo poca prosa. Debería leer más prosa.

–Amir Hamed ha escrito sobre sus últimos poemas que «cada palabra se alimenta de la previa cadena fónica y se prepara, expectante, para la que habrá de sucederla. El poema agrega así, a la higiene mallarmeana, el regusto del suspenso». Creemos advertir un paralelismo entre sus poemas y el impulso improvisatorio del jazz, *la tensión entre un ritmo básico establecido en el arranque del poema y el impulso centrífugo de las palabras. ¿Es esta tensión algo buscado o consciente? ¿Podríamos hablar de «forma abierta» al hablar de estos poemas?*

–No escucho mucho jazz. Prefiero la música clásica o, menos que en otras épocas, ahora, el rock. Prefiero a Dylan que a cualquier músico de jazz. Aunque Miles Davis es genial. Es verdad lo de un tema básico como condición de arranque del poema en mi caso. Las relaciones con las palabras, las palabras posibles, vienen después. Está bien visto, sobre todo en *Nivel medio*. Pero me alejo cada vez más de esa arbitrariedad. Aunque un poema siempre es imposible. Y por eso su resultado se parece a lo arbitrario. De alguna manera pienso que sí, que gran parte de lo que he escrito tiene que ver con ese concepto de Eco.

–En Alegrial *se percibe, además, un eco constante de la música popular que remite a la oralidad, al origen de la poesía. ¿Hasta qué punto los ritmos del lenguaje oral están presentes en su trabajo?*

–Pienso que están presentes y mucho. En un momento pensé que la verdadera poesía no tiene que hacer la distinción derridiana entre lo oral y lo escrito. Todo se ajusta a la necesidad sin ningún purismo. Seamos realistas: ser purista en esta época se parece mucho a una canallada, especialmente

en América Latina. La poesía es una forma especial del habla. Pero es una forma del habla, aunque sea una variable del lenguaje.

–Su caso es bastante excepcional entre sus contemporáneos en el sentido de que al menos tres de sus libros han sido publicados en España, permitiéndole un contacto sostenido e intenso con los lectores y poetas peninsulares. Al mismo tiempo, en su trabajo ensayístico ha mostrado un gran interés por otras obras, otras poéticas. ¿A qué escritores o corrientes de la literatura de habla española se siente usted más afín? ¿Piensa, en este sentido, que la comunicación entre los creadores a ambos lados del Atlántico, e incluso dentro del continente americano, es la adecuada?

–Me siento muy cercano a escritores, no tanto a una idea de tradición, para refrendar lo dicho más arriba. San Juan de la Cruz para mí es esencial. Me siento cercano a Valente –que no es purista–, a Olvido García Valdés, a Sánchez Robayna, a Miguel Casado, a Antonio Gamoneda. Acabo de descubrir a Claudio Rodríguez Fer. Me refiero a poetas cercanos en el tiempo y en el corazón. Pero Lope es Lope y Quevedo es Quevedo. Y Góngora siempre es una sorpresa. Esto, en cuanto a la comunicación con España. En cuanto a América Latina, me siento afín a Gelman –que es excepcional–, a Gonzalo Rojas, a Viel Temperley, a Carlos Martínez Rivas. Durante el tiempo que sostuve una columna en la revista *Vuelta* dedicada a la poesía me sentí en la obligación de comunicar a los lectores de América Latina con los escritores de España y viceversa. Había una comunicación por sobrentendido, o sea, una incomunicación. Hablamos de los años 87-92. Supongo que la realidad no ha variado substancialmente. No sé qué se podría hacer. Tal vez Internet resuelva el problema de la información, aunque no el contacto real.

–¿Cuál cree, por último, que es hoy por hoy el espacio de la poesía en una cultura dominada por tecnologías portadoras de información y estímulos estéticos? ¿No hay, acaso, una diferencia insalvable entre la lectura rápida que propician estos medios tecnológicos y la lectura lenta (la relectura) que está en la base de la experiencia poética?

–Me gustaría creer que la poesía sobrevive a todo, incluso a esta época dominada por las nuevas tecnologías. Hay poetas que sacan un buen partido de la nueva realidad. Y me parece bien. Pero teóricamente, una tecnología nueva aplicada a lo poético cambiaría la manera de percibir la poesía. Lo que debe ayudar aquí es la memoria de una poesía, o sea de una lectu-

ra, anterior. Sobrevivencia para mí es memoria. Tal vez una memoria selectiva, una metamemoria, pero memoria al fin. Esto supone no olvidar que la tecnología es un instrumento humano y no a la inversa. Para mí la poesía, en un sentido amplio, es la expresión de lo humano. Y la medida de lo humano, en términos de resistencia, o sea de duración, es el tiempo. Un cambio en nuestra concepción del tiempo lo altera todo. Lo que se llama aquí correctamente «lectura lenta» es esencial a una visión de la condición humana para mí, a su vez, esencial. La sobrevivencia de la poesía para mí tiene que ver con la no modificación de esa condición humana esencial: la de detener, lo más posible, el tiempo.



BIBLIOTECA



OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
LA LEYENDA DE ORO
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
TOMO 3
Cancionero de baena.

América en los libros

De lecturas y algo del mundo, *Álvaro Mutis, Seix Barral, Barcelona, 2000, 287 pp.*

Como «una existencia paralela, que corre al lado de la cotidiana sólo en apariencia más real que aquélla»; ha definido Álvaro Mutis la lectura para el que siente la verdadera intensidad de esta pasión abrasadora, de ahí que este libro, en el que el poeta colombiano relata su experiencia de viajero infatigable por diferentes lenguas y literaturas, venga a constituirse en una suerte de secreta senda en la que hallamos las dudas, las devociones y rechazos de una voz que ha encontrado en la lectura la fuente inagotable donde abrevar sus sueños.

De lecturas y algo del mundo, compilación de notas, reseñas y artículos periodísticos, es un libro misceláneo en el que Mutis despliega las largas antenas de bogavante de su sensibilidad, afinadas a lo largo de su vida de lector para revelarnos el hallazgo luminoso de un poeta, el acierto prodigioso de un pintor o el vasto mundo que se oculta en los recodos de una gran obra literaria.

Sorpresas de los primeros años embarcado en la nave de *Los hijos del aire* de Salgari o cruzando los embriagantes paisajes de la India de la mano de Kim de Rudyard Kipling, entusiasmos juveniles que acabaron por disolverse en los «gratos pero poco profundos meandros» de experimentos como los de Apollinaire, mundos enteros abiertos al apetito de sus sueños entrevistos a veces a través de la escalera azul de un lienzo como el que lo condujo a la obra de Jorge E. Eielson, amores a primera vista nacidos de encuentros sorprendentes como los vividos con la prosa de Álvaro Cunqueiro, rectificaciones aleccionadoras al reencontrarse en las vueltas del camino con novelas proteicas como *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, amistades para toda la vida en compañía de una obra sin límites como la de Marcel Proust, etc. son algunas de los avatares de esa otra vida percibida a través de la lectura que Mutis nos revela en estas páginas, en las que, entre iluminadoras reflexiones literarias, aparecen sus convicciones más profundas sobre el hombre, la historia y nuestro tiempo, su rechazo de las simplificaciones que pueden conducirnos al maniqueísmo más furioso, su censura de la huera retórica que aflige a nuestras repúblicas suramericanas, su controvertida condena de lo que considera «el gigantesco y fatal error que se llamó la

independencia», su aversión por la tartufería de los politicastros que lo lleva a preferir la ávida conducta de un príncipe como César Borgia a la hipócrita urdimbre burocrática del Estado moderno, su condena de «un progresismo imbécil que convierte a los hombres en delirantes autómatas» y sobre todo, su fe en la supremacía del espíritu y en la fecunda indagación de la poesía que rescata a los hombres de su cotidiana miseria.

Novela, historia, cuento y poesía: vasto y diverso es el panorama de los mundos que Mutis nos propone en estas páginas: los transparentes versos de Eliseo Diego, el sol oxiduo de Enrique Molina, el pulmón poderoso de Neruda, la luz oscura de Gilberto Owen, el valioso legado de Octavio Paz o el injusto olvido de Carlos Martínez Rivas. Pero, sobre todo, destaca su rescate de la valiosa e ignorada tradición literaria del Brasil de la que nos presenta nombres como Ariano Suassuna, Manoel Bandeira, José Lins do Rego y João Cabral de Melo Neto, al igual que su atento seguimiento de voces como Víctor Serge, Anna Ajmátova y Brodsky que tuvieron el coraje de denunciar la infamia y la persecución que, para los hombres de letras, vino a representar la larga noche de la dictadura soviética en un pueblo como el ruso de acendrada tradición literaria.

La lectura, «ese vicio impune» como gusta definirla acudiendo a Valery Larbaud, es la cambiante y placentera senda que Mutis nos invita a trasegar en estas páginas donde abundan los paisajes ignorados y los mundos cargados de belleza y de misterio.

La novela colombiana contemporánea 1980-1995, *Nelly Zamora Bello, University Press of the South, New Orleans, 1999, 136 pp.*

Sin duda pocos países como Colombia han vivido en Latinoamérica de forma más dramática lo que aguda y sucintamente ha denominado Carlos Fuentes «la crisis de las cuatro D» (drogas, deuda, desarrollo y democracia) pero no es menos cierto que en pocas regiones como en el país andino han encontrado los novelistas formas más variadas y sugerentes de indagar en el problema y de tratar de exorcizarlo por medio de la imaginación literaria; de ahí que un estudio como el presente, que traza un panorama introductorio de las nuevas tendencias aparecidas en la novela colombiana contemporánea, venga a constituirse en un importante documento que nos permite acercarnos por vías de la imaginación y del análisis a la paradójica realidad de un país violento y, al mismo tiempo, creativo que ha

encontrado en la novela una variada gama de senderos para expresar sus conflictos.

Dividido en cuatro capítulos de tres novelas que conforman un corpus de doce obras publicadas entre los años 1980 a 1995, el estudio de Nelly Zamora Bello se inicia analizando el estilo periodístico detectivesco de *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, prosigue con la consideración sobre el género epistolar empleado en *La muerte de Alec* de Darío Jaramillo y termina con la nueva visión del encuentro ciudad Manigua que nos presenta Tomás González en su novela *Primero estaba el mar.*

El segundo capítulo considera el intento que realiza Albalucía Ángel en *Las andariegas* por crear un lenguaje propiamente femenino que configure la historia de la mujer, analiza el controvertido entrecruzamiento de realidad y ficción que realiza Cruz Kronfly en una novela histórica como *La ceniza del libertador* y termina estudiando el empleo del ensayo en la ficción histórica que realiza Germán Espinosa en *El signo del pez.*

El tercer capítulo se inicia con el análisis del *collage* que por medio de recursos cinematográficos, musicales y periodísticos realiza Alberto Duque López en *Alejandra,* prosigue con el estudio del entrecruzamiento y la fusión de los dos niveles narrativos que emplea Álvaro Mutis en la desgarrada historia de amor que relata en *La última escala del Tramp Steamer* y termina señalando en qué medida puede considerarse que el complejo manejo del género epistolar que realiza Ricardo Cano Gaviria en *Una lección de abismo* marca un nuevo estilo en las letras colombianas.

El estudio termina con lo que algunos críticos como Williams denominan la posmodernidad colombiana y comprende el análisis de tres novelas aparecidas entre los años 1992 a 1995 en las que se estudia el juego paródico con el lenguaje que realiza Moreno Durán en *El caballero de la Invicta,* la marginalidad y el desarraigo que refleja una novela como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y el juego intertextual y paródico que desarrolla Octavio Escobar Giraldo en *El último diario de Tony Flowers.*

Basado en los aportes críticos, narratológicos y estéticos de teóricos como Genette, Todorov, Umberto Eco y Mijail Bajtín, el estudio de Nelly Zamora Bello no sigue una corriente teórica específica sino que, a través de la lectura de las obras, intenta aplicar a cada novela la teoría que mejor se ajusta a su análisis, conformando de esta manera un cuadro rico en propuestas e interpretaciones que mantiene la continuidad investigativa en torno a un género que desde la publicación de *Cien años de soledad* ha merecido la atención y el seguimiento cuidadoso de

la crítica en nuestra lengua y en otras literaturas.

Historias marginales, *Luis Sepúlveda, Seix Barral, Barcelona, 2000, 155 pp.*

«La verdad de la gente sencilla vale más que todas las verdades del arte», es la divisa principal de Luis Sepúlveda que rige sus *Historias marginales,* colección de relatos breves en los que el escritor chileno, con prosa ágil, espontánea y directa traza los esbozos de historias pintorescas en las que la vida y los hechos de personas simples que transcurren al margen de la prensa oficial encierran una revelación inmediata o un aleccionador ejemplo de dignidad.

Un minero italiano que le revela el trasfondo oscuro de la blancura del mármol de Carrara; una enfermera holandesa que, acudiendo a la llamada del amor, atiende enfermos operando a cielo abierto en las montañas de Chalatenango; un argentino, Lucas, que, hastiado de discursos hipócritas, se dedicó a salvar los bosques de la Patagonia andina sin otro recurso que sus propias manos; un poeta en la Lituania ocupada por los nazis que le muestra de qué manera los soñadores deben convertirse en soldados; un hombre con el cuerpo cubierto de tatuajes que, al distribuir sus amuletos protectores en la tierra en medio de la selva amazónica, le enseña cómo ser hermano de la naturaleza.

Múltiples y variados son los ejemplos de resistencia y dignidad que Sepúlveda reúne en esta saga reivindicatoria de la marginalidad que lo lleva del cabo de Hornos a Tananaribe, de la hiriente blancura de las minas de mármol de Carrara a la luminosa oscuridad de las minas de carbón asturianas, de la helada Laponia al ardiente desierto de Atacama, etc. para mostrar cómo incluso en los lugares más apartados de la tierra y luchando contra las condiciones más adversas hay hombres y mujeres, obreros, soñadores, campesinos, aldeanos, poetas, desterrados que desde su elocuente silencio defienden la grandeza del hombre y la esperanza del planeta.

En sus *Historias marginales* Sepúlveda se conmueve ante el follaje de los árboles que han sobrevivido a la voracidad de las madereras, propugna por la creación de una zona protegida en el Mediterráneo que permita la salvación de los grandes cetáceos del océano, se indigna por la humillación y la explotación sistemática de que son víctima los campesinos de las sierras andinas, reclama el derecho a la diferencia que tienen los criadores de renos de Laponia o se duele por el ingrato olvido en que han caído los héroes rusos de la Segunda Gue-

rra Mundial condenados a sobrevivir con una pensión de hambre dentro del capitalismo más salvaje. La queja más sentida de Sepúlveda al abordar la vida de los seres sencillos con los que ilustra sus denuncias es el anonimato en que se encuentra su existencia; por eso une su voz a sus historias para hacer del relato una forma de resistencia contra el olvido.

No cabe duda de que Sepúlveda es un autor de ideas generosas, un escritor sensible a la destrucción de la naturaleza y al sufrimiento de los hombres pues así lo expresa reiteradamente a lo largo de sus conmovedoras historias, hechas con el evidente fin de convencernos de la nobleza de sus causas; pero la puerilidad de sus relatos forjados bajo el manido esquema de la fábula con moraleja produce muchas veces el efecto contrario en el lector avisado que se siente desdeñado y casi menospreciado en su capacidad de analizar las situaciones y emitir un juicio.

El cazador ausente, *Alfredo Pita, Seix Barral, Barcelona, 2000, 382 pp.*

«Sólo un momento hay en la vida de un hombre, aquel en el que descubre quién es», es ésta una de las ideas capitales que rige la literatura de Borges y la que acaso, de manera inconsciente, sustenta la trama de *El cazador ausente* de Alfredo Pita, novela en la que el protagonista, Luis Pereda, fotógrafo peruano desarraigado del país y de los suyos por quince años de exilio en Alemania, decide regresar a Lima para poner a prueba las heridas de un pasado que considera restañadas para siempre; pero el contacto con la ciudad abigarrada y tumultuosa, con sus fantasmas y su gente, hace que sus heridas vuelvan a sangrar como un viejo torrente que lo empuja en una investigación no acabada en la que debe enfrentar su pasado y descubrirse a sí mismo.

Viaje de regreso hacia un mundo perdido y sus esencias, la prosa de Alfredo Pita combina el realismo de un país descrito en sus paisajes y avatares con el entramado de un relato detectivesco para dar cuenta de los últimos treinta años de historia del Perú, desde los fervorosos 70 en que un grupo de jóvenes estudiantes de la universidad de San Marcos de Lima unidos por la palabra y por el sueño socialista pensaban que se podía ser poeta y mesías al mismo tiempo hasta el Perú polarizado de los 90 al que regresa el autor para encontrar a muchos de los exrevolucionarios convertidos en comerciantes que defienden las doctrinas neoliberales mientras los radicales de Sendero Luminoso se ciernen sobre Lima y hacen brillar el amenazante símbolo de la hoz y el martillo con incendios de pirotéc-

nica provocados en los cerros que rodean la ciudad.

La imagen esfumada del primer amor, los sueños fracasados de fraternidad universal, los días de la esperanza y de la lucha, el vértigo, la traición inesperada, la obligación inapelable de ejecutar, ajusticiar a un hombre, la persecución, la cárcel, los compañeros asesinados o desaparecidos, la aparente fuga hacia tierras lejanas, el fardo intolerable de una muerte en la conciencia; todo torna a la mente de Pereda con la nitidez de las imágenes reveladas por un ácido al contacto con esa Lima cambiante y detenida, perdida y recuperada como una vieja senda que le exige culminar su recorrido.

Cazar y registrar imágenes con la lente de una cámara que fija y detiene el tiempo es la forma de luchar contra el olvido que Pereda ha encontrado en el exilio pero ahora esas imágenes exigen ser interpretadas y el fotógrafo descubre con asombro que no todas las siluetas se ajustan a sus nombres, que la historia, al igual que los rostros de los hombres, también puede ser fingida y alterada.

Recuento fabulado de unos años en que el Perú y Latinoamérica jugaban su destino entre el empuje de unos sueños juveniles y la conjura de los viejos intereses internacionales que mueven sus naipes marcados en la sombra, la novela de Alfredo Pita es la saga de un hombre que torna a su pasado para seguir el rastro de unas huellas que indagan en su tiempo y terminan por revelarle su destino.

Samuel Serrano Serrano

La resistencia, *Ernesto Sábato, Buenos Aires: Planeta Argentina / Seix Barral, 2000, 149 pp.*

Al contrario de las novelas de Sábato, sus ensayos no han ido creciendo en volumen con el paso de los años. Incluso *Antes del fin,* publicado en 1998, resulta sumamente magro si se piensa que se trata de las memorias de un octogenario de vida muy densa. Este nuevo tomo de ensayos sigue en la misma dirección. Consta de cinco «cartas» y un epílogo. Cada carta afronta un aspecto de la vida y el mundo por los que vale la pena luchar, «resistir». En lugar de la crítica desesperanzada, la tónica general del libro es, así, la visión optimista de alguien que cree ahora en la posibilidad de salvar al mundo (por mundo parece entender Sábato generalmente el occidental).

El lector asiduo encuentra aquí muchos temas sabatianos viejos: la televisión como opio del pueblo, el rescate de los mitos, el valor de un

cristianismo esencial y, en general, de los absolutos (la libertad, la amistad, etc.). Se agregan reflexiones sobre la vejez, la globalización y el gran tema ecológico. No falta la idealización de los tiempos idos: «La vida de los hombres se centraba en valores espirituales hoy casi en desuso, como la dignidad, el desinterés, el estoicismo del ser humano frente a la adversidad. Estos grandes valores, como la honestidad, el honor, el gusto por las cosas bien hechas, el respeto por los demás, no eran algo excepcional, se los hallaba en la mayoría de las personas» (47-48). Su contrapeso es la mención esperanzada (no nueva en Sábato) de una juventud que, frente al derrumbe general, va encontrando caminos nuevos. Y no podía faltar la visión aguda del pensador sobre, por ejemplo, ciertas distorsiones de la educación actual: «Genera una gran confusión enseñarles [a nuestros jóvenes] cristianismo y competencia, individualismo y bien común, y darles largas peroratas sobre la solidaridad que se contradicen con la desenfrenada búsqueda del éxito individual para la cual se los prepara» (80).

En resumen: poco de nuevo en este tomito, pero siempre vale y valdrá la pena leer la producción de una gran cabeza que haya acumulado mucha experiencia. Es el caso de este gran escritor argentino.

Epistolario de Ezequiel Uricoechea con Juan María Gutiérrez, varios colombianos y August Friedrich Pott, *Edición, presentación y notas de Mario Germán Romero. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1998, 383 pp.*

Uricoechea (1834-1880) es uno de los intelectuales más interesantes de la historia de Colombia. El instituto editor ya publicó en 1976 otro tomo de su epistolario (con Rufino J. Cuervo y Miguel A. Caro), preparado también por Romero con igual cuidado y erudición. Los epistolarios de Uricoechea son unilaterales, puesto que su archivo desapareció después de su muerte; se conservan, entonces, las cartas que escribió, no las que recibió.

Uricoechea destacó ya en el colegio en ciencias exactas y naturales. Se doctoró en medicina en 1852 en los EE.UU, donde apareció en inglés ese mismo año su primer artículo. De allí fue a Alemania y publicó su *Memoria sobre las antigüedades neogranadinas* (Berlín 1854), comienzo de los estudios arqueológicos en Colombia. Ese mismo año se doctoró en Gotinga con un trabajo de química y mineralogía. En 1857 volvió a Colombia y fue catedrático de química en Bogotá; allí fundó la Sociedad de Naturalistas Neogranadinos y publicó unos *Elementos de mineralogía* (1859) que probablemente han sido la primera obra original en

castellano sobre esa materia. Su *Mapoteca colombiana* (lista de mapas, planos y vistas de América Latina) apareció en Londres en 1860.

En la correspondencia de la época aquí reproducida se manifestó partidario de dos medidas económicas sensatísimas para Hispanoamérica: rechazar el librecambismo (versión antigua del neoliberalismo) y no limitarse a exportar materias primas e importar tecnología. En 1867 fue derribado el presidente Mosquera, muy apreciado por Uricoechea. Un año después, éste se alejó para siempre de su patria, cansado del desorden político. Se instaló en París e hizo numerosos viajes por el continente (su fortuna privada se lo permitía), pero deseando siempre obtener en Buenos Aires una cátedra de química o mineralogía. Con esta petición se dirigió al argentino Juan María Gutiérrez en 1868 y en años posteriores, pero sin éxito (no aceptó un cargo en el interior del país).

En Europa se dedicó a estudiar asuntos muy heterogéneos y a preparar publicaciones igualmente diversas: un cuidadoso mapa de América para el Congreso de Geografía de París de 1875. *El alfabeto fonético de la lengua castellana* (Madrid 1872), una *Bibliografía colombiana* de cuatro mil títulos de la que se publicaron dos fascículos (París 1874, luego quebró la revista, los originales restantes desaparecieron después de su muerte) y manuscritos de gran valor lingüístico y etnográfico (llegó a publicar tres en la parisina editorial Maisonneuve: *Gramática, vocabulario, catecismo y confesionario de la lengua chibcha según antiguos manuscritos anónimos e inéditos,* 1871,*Vocabulario páez-castellano, catecismo, nociones gramaticales y dos pláticas conforme a lo que escribió el señor Eugenio del Castillo y Orosco,* 1877, y *Gramática, catecismo y vocabulario de la lengua goajira* de Rafael Celedón, 1878). Inédita quedó la versión ampliada e ilustrada de su *Mapoteca,* así como su *Diccionario de voces de historia natural americanas* y otras obras. En 1872 fue nombrado miembro correspondiente de la Real Academia Española (Gutiérrez también pero no aceptó: el Apéndice II reproduce su famosa carta a la Academia). En 1878 aceptó enseñar árabe en la Universidad Libre de Bruselas. En 1880 quiso completar sus conocimientos de lo mismo en Siria. El 28 de julio falleció en Beirut.

Además del gran filólogo alemán Pott y los ya mencionados Gutiérrez y Mosquera, los otros corresponsales de Uricoechea que figuran en este tomo son colombianos: su hermano Sabas, su sobrina Adela, el general Antonio B. Cuervo y el periodista y político Teodoro Valenzuela.

Ensayos, *Bogotá: Universidad Nacional / Instituto Caro y Cuervo, 5/1998-1999, 340 pp.*

Esta revista es una publicación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la bogotana Facultad de Artes. Su número 1 se terminó de imprimir en 1995 y abarcaba trabajos del bienio 1993-94. No se trata exclusivamente de investigaciones sobre artes y estética, como sugiere el nombre del Instituto, sino que también tienen cabida trabajos de alcances etnográficos e históricos.

Prueba de ello son artículos como «¿Hibridación o resistencia?: el Velorio de Santo en la música del Pacífico colombiano», de Susana Friedmann, y «El estrado doméstico en Santafé de Bogotá en el Nuevo Reino de Granada», de María del Pilar López Pérez (2/1995), «Emigración de plateros a Indias en los siglos XVI y XVII – aproximación cuantitativa y valoración social», de María J. Mejías Álvares, y «Los enseres de la casa en Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII, en el Nuevo Reino de Granada», de la mencionada López Pérez (3/1996), asimismo «La música en las misiones jesuitas en los Llanos orientales colombianos 1725-1810», de Egberto Bermúdez, y «El tesoro de los Quimbayas, un siglo después», de Pablo Gamboa Hinestrosa (5/1998-99). Este último artículo es una reflexión sobre el eterno e imperdonable descuido en que las autoridades políticas colombianas tienen a las zonas arqueológicas, con la consiguiente impunidad de guaqueros y comerciantes.

Otra área importantísima de la revista es la publicación de documentos históricos, como las «Ordenanzas Reales sobre la explotación de las perlas y de los metales preciosos» en la época de la Colonia, compiladas por Marta Fajardo de Rueda (2/1995), «La muerte del Pontífice: las exequias del Papa Clemente XIV en Cartagena de Indias», artículo de María J. Mejías A. con apéndice documental (4/1997), etc.

La finalidad originaria de la revista era difundir la obra de los investigadores del Instituto mencionado. Sin embargo, el último número publicado muestra una apertura con los trabajos «Arte y autenticidad» de Nelson Goodman, y «Obras de arte y cosas reales», de Arthur C. Danto (5/1998-99), los cuales incluso encabezan la nómina de artículos. Fruto será esto quizás de la globalización que, como sabemos, es sinónimo de norteamericanización.

Entre los ensayos más directamente estéticos pueden mencionarse (y aquí me limito al último número) «Arte y sociedad en plena transformación hacia el siglo XXI: el arte japonés contemporáneo», de Lylia Gallo, «Actividad del proyecto educativo de Roberto Rossellini», de Juan D. Caicedo González, «Variaciones en torno al tema de lo

propio en el arte latinoamericano de los 50 años», de Ivonne Pini o «Velázquez pintando», de María C. Garrido Pérez. Valga esta información para proporcionar, sin insumir más espacio, al menos una idea general de los contenidos.

Dos detalles, para concluir: 1) La fecha de impresión de cada número es siempre un año posterior a la que figura en la tapa respectiva y en la presente reseña; el No. 5/1998-99, por ejemplo, se terminó de imprimir en marzo de 2000. 2) El último número introduce algunas novedades, además de la inclusión de trabajos norteamericanos: cada artículo es precedido por un resumen en español y en inglés, y al final aparece una lista también bilingüe de los colaboradores de ese número, con una breve biografía científica.

Faunética: antología poética zoológica panamericana y europea, *Acopio, ordenamiento, introducción, traducciones y notas de Víctor Manuel Patiño, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1999, 845 pp.*

La recopilación de Patiño tiene un carácter casi de desagravio: en la Introducción el autor reconoce haber aborrecido durante más de medio siglo a los animales por sus tendencias destructoras. La reparación ha producido este acopio de 788 poemas, tomados de las 212 obras elencadas en la bibliografía (la cual, por supuesto, no incluye, aunque les hace una mención global, las numerosas obras consultadas sin provecho).

Las inclinaciones claramente enciclopedizantes del autor (únicas que pueden originar tales antologías) salen a relucir ya en la Introducción citada, en la cual Patiño menciona, con rapidez pero no sin abundar en nombres y detalles, los muchos sectores de la vida en los cuales se constata la gran importancia que los animales han tenido y tienen en la historia: las divinidades zoomorfas, los animales con simbolismo religioso, los de simbolismo heráldico, los totémicos (con una explicación anticuada de este fenómeno), los animales característicos de diversos dioses, los animales fantásticos como el centauro (y los que se supuso en la América de los primeros tiempos de la Conquista), la zoofilia en la mitología grecorromana, los bestiarios medievales que se remontan al *Physiologus* del Egipto griego, los personajes de las fábulas moralizantes, los combates zooliterarios del tipo de la *Batracomiomaquia,* las fantasías folklóricas actuales como el lobizón y el yeti, etc.

En los países del ámbito consultado hay antecedentes de recopilaciones semejantes, pero no parece existir ninguna tan ambiciosa por su volumen ni, sobre todo, por el orden sistemático seguido aquí: luego de

una Parte Primera con poesías sobre el mundo animal en general, la Parte Segunda y más amplia presenta sus textos según el orden de las categorías científicas. Esa parte comienza con los protozoarios (tres poesías, una de Amado Neuvo titulada «Huelga de células») y concluye con los cuadrumanos (por ejemplo «The big baboon» de Hilaire Belloc). La sección dedicada a las aves es, con mucho, más extensa y variada; le siguen (en este orden) los insectos y los mamíferos. La Parte Tercera y última está dedicada a los animales míticos (exclusivamente grecorromanos).

Patiño ya había encauzado sus afanes recopiladores en otra obra paralela a esta y aún más voluminosa, *La flora en la poesía* (Cali 1976). Ello le permite trazar comparaciones y afirmar que la producción poética de temas vegetales alcanza una mayor calidad que la de temas zoologísticos.

Los 788 poemas pertenecen a 404 autores; esto arroja un promedio de 1,9 poesías por autor, pero hay unos 20 que figuran con más de 5 textos (empezando por José Juan Tablada con 40). El país más representado es España, con 129 producciones; le siguen Estados Unidos con 73 y Francia con 70, pero predomina en total Latinoamérica como bloque. Se incluye una lista alfabética de los poetas, con indicación de la nacionalidad respectiva y de los poemas transcritos.

En resumen: un trabajo curioso, para amantes del tema y de las antologías, obra realmente modélica en su género y gran muestra de erudición.

Werke, Gedichte spanisch / deutsch, César Vallejo, *Edición de Alberto Pérez-Amador Adam. Bilingüe con traducción alemana de Curt Meyer-Clason. Aachen: Rimbaud, 1998-2000, 4 tomos:* 1) *Spanien, nimm diesen Kelch von mir / España, aparta de mí este cáliz, 101 pp.;* 2) *Menschliche Gedichte / Poemas humanos, 309 pp.,* 3) *Trilce, 215 pp.,* 4) *Die schwarzen Boten / Los heraldos negros, 173 pp.*

En 1989 la UNESCO publicó en México la *Obra poética* de Vallejo en la edición crítica de Américo Ferrari, primera edición completa de las poesías y muy útil a pesar de sus numerosos errores de imprenta. La edición bilingüe aquí reseñada corrige esos errores, aunque subsiste una media docena: el lugar de nacimiento de Mariátegui, por ejemplo, no es *Moquecua* (t. 1, p. 89) sino *Moquegua,* y el primer apellido del editor (Pérez) figura invariablemente sin acento.

Cada tomo lleva notas del editor (tanto filológicas como eruditas y explicativas de la traducción), además de un posfacio del mismo. El primer tomo contiene también una tabla cronológica.

Los heraldos negros se publicó en 1919 y *Trilce* en 1922 ([2]1930). Vallejo murió en 1938. El año siguiente los republicanos españoles publicaron en enero *España, aparta de mí ese cáliz;* en julio su viuda Georgette publicó, con el título de *Poemas humanos,* un tomo que contiene las poesías posteriormente conocidas con este título juntamente con la última obra antes mencionada (el ciclo de España). Durante el resto de su vida (falleció en 1984) Georgette administró a su arbitrio los manuscritos del difunto marido. Esta es la razón por la cual sólo después de su muerte pudo empezarse a preparar una buena edición de las obras de Vallejo. La presente es sumamente meritoria, no sólo por su aparato crítico y la eliminación de erratas sino también por tratarse de una publicación bilingüe, con la versión alemana de un traductor muy apreciado en el mundo germanohablante (Meyer-Clason tradujo, entre otras cosas, *Cien años de soledad).*

Como es típico de las traducciones, hay decenas de párrafos dignos de discusión; imposible incluir aquí siquiera una lista mínima; me limito a un único caso: en la famosa poesía «Masa», del ciclo de España (t. 2, poesía XII, pp. 58-59), la última estrofa es una serie de oraciones yuxtapuestas: «todos los hombres de la tierra le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; incorporóse lentamente, abrazó al primer hombre; echóse a andar...» Meyer-Clason concluye la serie con un copulativo *und* («y») que le quita dramatismo; curiosamente, la coordinación que prefiere el traductor es más usual en castellano que en alemán. Las transgresiones mayores, por su parte, suelen ser intentos válidos de traducir el sentido (tan difícil de descifrar a veces en Vallejo) por encima de la letra.

Con respecto al trabajo crítico del editor, altamente informativo, me permito sugerir dos mínimas correcciones: el largo «Himno a los voluntarios de la República» (tomo 1, poesía I) contiene la palabra *cuadrumano,* mencionada en una nota como invento de Vallejo y descompuesta en *cuatro* y *humano* (p. 74). En realidad es un término mucho más antiguo, y deriva de *cuadro* y *mano.* En *Trilce,* el neologismo *horizontizante* no está formado solamente por *horizonte* y el sufijo adjetivador *-ante* (tomo 3, p. 197 sobre la poesía LXX) sino que la derivación implica también el uso del sufijo verbalizador *-izar* (horizonte > horizontizar > horizontizante).

Agustín Seguí

Los libros en Europa

El santo bebedor. Recordando a Joseph Roth, *Géza von Cziffra, traducción, prólogo y notas de Nieves Trabanco, Trea, Gijón, 2000, 140 pp.*

Géza von Cziffra (1900-1989) fue un director de cine húngaro, nacido austrohúngaro, que conoció y trató regularmente a Joseph Roth (1894-1939), el escritor de Galitzia, también nacido y fantásticamente conservado como perteneciente a la doble monarquía, aunque hubiese desaparecido ella en la guerra de 1914. Menos documentado pero mucho más veloz y ameno que el prolijo biógrafo David Bronsen, Cziffra nos narra, con rapidez cinematográfica propia de su oficio, una serie de escenas claves para aceptar el retrato del novelista. Roth era hijo de un hombre que enloqueció a poco de casarse y con quien nunca se vio. El padre, encerrado en un manicomio, ignoró la existencia del hijo; el hijo, novelista pródigo, se pasó la vida inventándolo, hasta confundirlo con el Imperio Habsbúrgico. Se dijo católico siendo judío, noble, oficial de KKM (Su Majestad Imperial, eventualmente Otto, antiguo colaborador de esta revista), contó historias varias sobre el conocimiento con su mujer Friedl, que también fue a dar en un sanatorio y pereció en la rasante eutanasia nazi. Escribió en alemán, pudiendo hacerlo en polaco o yiddish, bebió alcoholes de variable calidad y sostenida cantidad, pasó miseria, ganó dinero y lo derrochó como un gran señor. Anduvo por todas partes, huyendo de su falta de lugar y luego de la persecución hitleriana. Sus libros fueron prohibidos y quemados en la Alemania nazi. La fama le llegó póstuma. Sus últimas horas pasaron entre un hotel y un hospital de beneficencia, en París.

A Cziffra y a Stefan Zweig debemos el merecido y contemporáneo reconocimiento de Roth. En documentos como el presente, en epistolarios y memorias, quedó la figura singular de este hombre fronterizo, sobreviviente imaginario de una Europa autodestruida y autor de algunas memorables ficciones sobre la civilización, la guerra, la leyenda de la historia y los hechizos del olvido.

La Europa napoleónica, *D. G. Wright, Traducción de José Luis Gil Aristu, Alianza, Madrid, 2000, 173 pp.*

La historia de Napoleón ha tenido siempre, en considerable medida, el apoyo y el obstáculo de su leyenda. Quizás no haya terminado de conciliarse la oposición porque Bonaparte sigue siendo un elemento elocuente

y perturbador de la actualidad europea: la unidad del continente ¿Imperio, federación, zona de libre mercado, fortaleza?

Lo mismo cabe preguntarse acerca del emperador: ¿heredero de la revolución, último déspota ilustrado, dictador bulímico de conquistas, salvador armado de la clase dominante en momentos de apuro, héroe sobrehumano, genio y monstruo de la historia, encarnación del espíritu objetivo, culmen de la raza francesa, enemigo solapado de Francia que trató de llevarla al desastre para vengar sus humillaciones de corso plebeyo, chiquitito y con aire hermafrodita?

Con amplio conocimiento del estado de la cuestión y don de síntesis, Wright (Open University, Inglaterra) expone ese vaivén donde se mezclan la abolición del feudalismo y la restauración de la esclavitud, la humillación del Papa y el pacto con la Iglesia, el moderno derecho administrativo y civil junto al centralismo burocrático más ineficaz, los triunfos de Italia y Alemania y las calamitosas campañas de Rusia y España. Lo elemental del texto no le quita rigor ni información. Una cronología, una bibliografía razonada temáticamente y una sabrosa colección de fragmentos textuales completan esta entrega didáctica, amena y sabia.

Napoleón fantaseó con un imperio perdurable y echó las bases de su estructura y su destrucción. Quizá la historia no sea otra cosa que un diálogo, a veces amoroso y otras, bélico, entre esas dos grandes fuerzas: la construcción, la demolición.

Teoría tradicional y teoría crítica, *Max Horkheimer, Traducción de José Luis López, introducción de Jacobo Muñoz, Paidós, Barcelona, 2000, 120 pp.*

Reúne este volumen tres ensayos fechados entre 1937 y 1942, en plena formación y dramático contexto para la Escuela de Frankfurt: diáspora, exilio, guerra mundial. En ellos, Horkheimer, que fue quizá su mayor filósofo, apunta y desarrolla con rapidez las bases y tensiones de su planteamiento. Ante todo, la filosofía como teoría crítica de la sociedad, como autoconocimiento del sujeto que produce la ciencia. Horkheimer persigue, con obsesión, una síntesis que subvierta la lógica de la teoría tradicional: entre una sociedad burguesa que actúa ciegamente y propone al individuo una conciencia abstracta, y este mismo individuo.

El hombre moderno vive escindido y padece la determinación sin hallar el camino de la unidad y la libertad. El materialismo histórico le propone una fórmula de salida: liberarse es tomar conciencia de las contradicciones que animan a su sociedad. Paralelamente, Horkheimer,

alejado de cualquier dogmatismo (de los tantos que ilustraban el pensamiento de izquierda en la época) pone en escena sus propias tensiones. Es un hijo de la Ilustración impregnado de pesimismo cultural romántico, que advierte los resultados del proceso iluminista: el progreso de los medios de dominación sobre la naturaleza han aumentado la dominación del hombre por el hombre y desaguado en el nazismo. El teórico resulta ser un luchador cuyo horizonte utópico es todo menos modesto: la humanidad como una comunidad de hombres libres, o sea autónomos, autodeterminados y plenamente conscientes de sus actos, que conducen a lo necesario colectivo.

Vistos a la distancia, estos textos apretados y palpitantes son, más que un aporte teórico, un documento sobre ese drama que nos acucia todavía, y quizá por cuánto tiempo: el destino de barbarie que acecha a la civilización, las trampas de la opresión que propone la búsqueda de la libertad.

La risa de la muchacha tracia. Una protohistoria de la teoría, *Hans Blumenberg, Traducción de Teresa Rocha e Isidoro Reguera, Pre-Textos, Valencia, 2000, 215 pp.*

Cierta vez, el astrónomo Tales se cayó en un pozo por mirar las estrellas. Su sirvienta, una chica de Tracia, se partió de la risa. Moraleja: por ocuparse de lo celestial, los filósofos se alejan de la tierra. Tales es el primer hombre de Occidente, el fundador del fundamento, el que alzó la cabeza y vio, antes que nadie, que el mundo está(ba) ahí. Más que Adán, porque éste conoció un premundo, hasta que Eva se rió de él y empezaron a tutearse.

Blumenberg, con la amenidad y la coquetería que le son propias, traza esta trágica insistencia del pensamiento occidental: un varón se dedica a la verdad pura, a la inutilidad (divina, la califica Ortega) del saber, mientras una mujer se burla de su incapacidad para hacer buenos negocios y evitar los socavones del camino.

En la historia no hay comienzo. Si lo hay, no es histórico, sino mítico, como la expulsión del Paraíso, cuando Eva transformó su risa en llanto. El comienzo se da a cada momento y la filosofía da cuenta de ello. No empieza de golpe, como cuando se funda una ciencia, sino que extravaga todo el tiempo por los alrededores del conocimiento formal, estructurado, sistemático. Tampoco, por lo mismo, hay una prototeoría anterior a la teoría. Teorizamos sin parar, a la vez que practicamos sin parar.

Para pensar hay que alejarse de las cosas. Ganamos el pensamiento pero perdemos las cosas. O pasa-

mos de pensar, como la chica de Tracia, y conservamos las cosas. Un largo recorrido donde no faltan los presocráticos, Pedro Damián, Nietzsche, Heidegger y una vasta familia, autoriza a Blumenberg a señalar lo trágico de la escena que funda al pensamiento occidental. Quizá la filosofía, deambulando, diseñe ese tercer mundo, ni celestial ni terrenal, donde Tales y su sirvienta se reconcilian, miran al cielo y se ríen desde el fondo del socavón.

Debate sobre la situación de la filosofía, *Józef Niznik y John T. Sanders (eds.), Traducción de Marco Aurelio Galmarini, Cátedra, Madrid, 2000, 189 pp.*

El 8 y el 9 de mayo de 1995 se reunieron en la Academia Polaca de Ciencias, Jürgen Habermas y Richard Rorty para debatir acerca de varios puntos teóricos: la herencia de la Ilustración, la racionalidad, las relaciones entre cultura profana y democracia. Leszek Kolakowski, también invitado, no pudo concurrir por razones de salud, pero envió unos textos. En las discusiones posteriores intervinieron Ernst Gellner y otros filósofos.

Inopinadamente, el coloquio se convirtió en un examen de la filosofía actual, sobre todo de su espacio y sus posibilidades. De distinta manera, todos los intervinientes se reclamaron de ilustrados: por representar al más antiguo Estado democrático del mundo (Rorty), por vindicar una nueva Ilustración (Habermas), por examinar el iluminismo con una visión pesimista romántica (Gellner), por intentar una dialéctica neoilustrada (Kolakowski). Más ajustadamente, el tema que se impuso fue el quehacer mismo de la filosofía: por un lado, la herencia del trascendentalismo platónico, o sea la búsqueda de la verdad como estado permanente del saber, aún a sabiendas de su imposibilidad: por otro, el pragmatismo que desdeña la verdad por ser inútil y sólo la utiliza como instrumento de la creencia, la búsqueda de la felicidad y el placer de estar vivo.

Rorty se quedó «sólo ante el peligro», pero no se arredró por ello. Como Gary Cooper, representó al país más poderoso del mundo, que quiere decir el más afortunado. Al final del sabroso encuentro, la no formulada pregunta quedó flotando sobre una atmósfera felizmente caldeada: ¿existe la filosofía o sólo se dan las filosofías, como quería Dilthey hace algún tiempo? ¿Es el conocimiento un fin o un medio? Por suerte, en el desvaído panorama del pensamiento actual, creció una enérgica hierba, la vieja planta del saber o, quizá, de algo más fuerte: el querer saber.

Verde agua, *Marisa Madieri, posfacio de Claudio Magris, Traducción de Valeria Bergalli, Minúscula, Barcelona, 2000, 203 pp.*

Madieri (1938-1996), narradora italiana nacida en Fiume, llevó este diario entre 1981 y 1984. Tiempo atrás había sido tratada de un tumor que, a la vuelta de los años, le provocaría la muerte. En escenas rápidas, alterna observaciones actuales con la evocación de su niñez y su adolescencia, el análisis de sus familias, el éxodo de los fiumanos al terminar la guerra, en 1945, y ocupar Yugoslavia aquella tierra natal.

A la vez, Madieri va contando, con sensible distancia y emoción contenida, la muerte de algunos seres queridos. Observa las muertes ajenas como un proceso pedagógico de la muerte propia, cumpliendo con el principio estoico de que tenemos el deber de morir y hemos de aprender a desaparecer. Mínimos aconteceres cotidianos, siempre vinculados a la intimidad doméstica y a la tarea social de asistir a madres solteras, le permiten ir tejiendo ese inesperado proceso de aprendizaje del tiempo que es una de las tantas maneras de intentar una definición de la vida.

Claudio Magris, que fue el marido de Madieri, redacta un posfacio donde examina la obra de la autora como cuentista, además de situar el diario en el contexto de una época. Debe retacear sus reacciones sentimentales, aunque no dejar de declararlas, por un elemental gesto de respeto al lector.

Madieri es una narradora sutil y serena, que domina los pequeños matices, apaga todo patetismo, enciende una elegante sensualidad ante el paisaje, reflexiona sobre su condición de individuo y mujer, sin caer en la fácil insinuación de proclamarse género femenino. El agua verde del título aporta un doble simbolismo: el curso inexorable de los días y la verdura perenne de la vida que insiste en permanecer y renovarse.

La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo, *Richard Sennett, Traducción de Daniel Najmías, Anagrama, Barcelona, 2000, 188 pp.*

Cualquier norteamericano que empieza a trabajar tiene ante sí la posibilidad estadística de cambiar once veces de trabajo en cuarenta años, y de ser recalificado tres veces. Ocupado en empresas que no son ya pirámides sino redes, sus tareas serán difusas. Integrará unos grupos inestables, con los que lo ligarán vínculos de compromiso ni de esfuerzo ni de lealtad. La noción social de clase se esfumará en favor de la étnica. Buena parte de su tarea la cumplirá en casa. El empleador

estará concentrado pero no centralizado, y no se hará cargo de sus empleados, a los que tratará como vagos consultores.

Los trabajadores actuales son tolerantes y obedientes; prefieren marcharse de la empresa antes que discutir. Su productividad es baja y sólo se compensa con la alta tecnología. Asumen riesgos, rejuvenecen ante el peligro, viven en una constante vulnerabilidad. Son libres pero de una libertad amoral, muy lejana de la reivindicativa de otros tiempos. En general, tienen una preparación universitaria que les valdrá en contados casos. Actúan como si no supieran quién los necesita ni quién cuida de ellos y viceversa. Sólo los atemoriza un tabú: el fracaso.

Con su prosa ágil e incisiva, alternando relato con encuesta y reflexión, Sennett apunta a diseñar el vago modelo antropológico contemporáneo a partir del privilegiado mundo imaginario del trabajo (acarreo, esfuerzo, castigo, productividad, modificación del mundo): el trabajo, de tan tecnificado, se ha vuelto incomprensible para el trabajador, ilegible, tan ilegible como el poder capitalista, que nos posee pero a la deriva. No hay ya destino compartido; en consecuencia, tampoco hay narración ni historia, sino apenas corto plazo. Se abre ante nosotros el gran tema moral y social: ¿cuál será la legitimidad de semejante mundo de relaciones que existen pero que se ignoran?

Introducción a la hermenéutica filosófica, *Jean Grondin, Traducción de Ángela Ackermann Pilari, Herder, Barcelona, 2000, 269 pp.*

En 1629 Dannhauer acuñó la palabra *hermenéutica* y abrió un ancho campo de reflexión que, en ciertas condiciones, abarca a todo el filosofar, ya que pensar es entender y entender es descifrar órdenes de palabras, o sea aplicar cierta hermenéutica. En la tradición del racionalismo y el positivismo, esta tarea era secundaria, porque la verdad se basaba en el método. Pero los críticos de esta postura señalan que hay verdad (e insensatez, todo hay que decirlo) también fuera del método. De tal manera, la hermenéutica no es el mero investigar lo que hay antes del decir, sino el decir mismo.

Grondin, seguidor y biógrafo de Gadamer, traza una hábil parábola que llega hasta su maestro a partir de las hermenéuticas clásicas (teológica y jurídica) pasando por el romanticismo y Nietzsche, para recuperar a Heidegger desde una perspectiva dialógica. La filosofía no se ocupa de proposiciones sino de un diálogo que parte de la escucha del otro, que siempre puede tener razón. Filosofar es aceptar la finitud que se encamina hacia el infinito donde habita la verdad única, absoluta e indecible. A partir de esta paradoja, filosofar es convivir: las distintas maneras de formular esa verdad que no se deja decir

configuran la plural universalidad de la disciplina.

La hermenéutica no pretende la objetividad de la ciencia ni se pierde en el relativismo de las perspectivas. Parte de y retorna a la existencia humana, que es entendimiento por la palabra, situada siempre en un contexto histórico. Es historia y consciencia de la historia, construcción y crítica del hacer en común. Y, si se quiere, elaboración de esa permanente sugestión de vida colectiva que seguimos denominando humanidad.

B. M.

Juanuelo o el hombre nuevo, *Jesús Ferrero, Madrid, Alfaguara, 2000, 275 pp.*

El siglo XXI ha llegado. Se caracteriza por una hipóstasis de los elementos pragmáticos y cientificistas de fines del anterior, donde la ciencia se posiciona frente a la cultura, cuando ambas deberían ser formas complementarias de búsqueda del progreso humano y la felicidad social. Se caracteriza también por el pragmatismo y por la relegación de lo espiritual (entiéndase cultura) al *guetto* de los amantes de estos placeres sofisticados, que estarán cada vez más aislados en una sociedad regida por la trivialización mediática. También ha cambiado el concepto de literatura, pero no porque haya penetrado una nueva estética, sino por la apertura a un mercado masivo que ha transformado esta noción. Hoy la narrativa se ocupa más de la ficción que de los problemas de la realidad y el espíritu del hombre.

Pues bien, *Juanuelo* de Ferrero, escrito para un público selecto y exigente, dispuesto a ensoñarse en el tiempo transitorio de la lectura, nos introduce en un universo mágico, extraño, fascinante. En cierto modo me recuerda al ámbito de la novela de Antonio Ros de Olano *El doctor Lañuela,* editada en Madrid en 1863. La obra de Ferrero se ocupa de un mundo hermético, ambientada en el Toledo renacentista, y protagonizada por un homúnculo creado por un artista. A través de los sentimientos de este curioso personaje –Juanelo– que se hace entrañable, se transparenta toda una reflexión del autor acerca de las cuestiones últimas de la existencia: la soledad y el conocimiento de sí mismo; el sentido de la vida, si lo tiene; la realidad de la muerte o la eternidad; la existencia del amor –como mentira o como afirmación verdadera de dos almas confabuladas–. Este perfecto autómata es amado por muchas mujeres. De hecho, el universo femenino está constantemente presente en toda la obra. Los sentimientos humanos más profundos se exploran así a tra-

vés de los debates internos de Juanelo.

El libro de Ferrero sumirá al lector en un sueño del que no podrá desasirse hasta terminar la obra, fascinado con un estilo originalísimo de una gran intensidad y belleza, que trata de indagar en el misterio de la vida humana, a través de una alegoría: «Si la existencia tenía algún valor, sólo podía fundamentarse en esos instantes en los que veíamos más de lo que podíamos ver, decíamos más de lo que podíamos decir, y hacíamos más de lo que podíamos hacer» (p. 197). «Puede que la muerte sea una revelación, como la vida cuando empezamos a entenderla, una revelación dolorosa (...)» (p. 212). «(...) y que al final terminaba en un punto ínfimo, muchísimo más pequeño que la punta de un alfiler. Eso es la muerte, pensó. Llegar a ese punto final, comprimirse hasta ser más pequeño que el punto, y pasar a través de él a otro lugar...» (p. 260). Puede afirmarse que novelas como *Juanelo* son índice de la existencia de un arte narrativo auténtico, un nuevo rumbo hacia el que se navega. En este sentido la historia de este autómata perfecto y desgraciado constituye todo un síntoma de nuevos tiempos.

Diego Martínez Torrón



El fondo de la maleta

Dante, Pezuela y Mitre

En 1868, el general Juan de la Pezuela, conde de Cheste, acabó una traducción en verso rimado de la *Divina Comedia.* Por razones probablemente políticas, no se publicó hasta 1879, con un prólogo de Mariano Roca de Togores, marqués de Molíns. En rigor, el texto contiene una parva biografía de Dante (de quien apenas se sabe nada), un comentario del *Infierno* y un encomio a la traducción.

En 1891, otro general, el argentino Bartolomé Mitre, también terminó su traducción dantesca, que se publicó tres años más tarde. Don Bartolo no compartía la admiración del marqués. Consideraba la versión de su colega «...inarmónica como obra métrica, enrevesada por su fraseo, y bastarda por su lenguaje. Sin ser absolutamente infiel, es una versión contrahecha, cuando no remendona, cuya lectura es ingrata, y ofende con frecuencia el buen gusto y el buen sentido. Esto justifica por lo menos la tentativa de una nueva traducción en verso». Ahí queda eso.

En 1946, la editorial Tor de Buenos Aires (Tor no es, en este caso, nombre de un dios germánico, sino apócope del apellido Torrendell, correspondiente al dueño de la empresa, catalán de ultramar) reeditó el trabajo de Mitre. Como prólogo, el texto de Molíns, aunque aliviado de los elogios a Cheste, tan vapuleado por el traductor argentino. De tal modo, Molíns aparece adherido a las consideraciones de Mitre. El *patchwork* es digno de Borges, o de Pierre Ménard, o de Herbert Quain.

El pasado es, en buena medida, como relato, una ficción. El general Mitre dio buena prueba de ello. Su biografía de San Martín, por ejemplo, fue traducida a leyenda por historiadores como Rodolfo Terragno y José Ignacio García Hamilton. Lo que Mitre no pudo prever fue que el señor Torrendell pusiera al marqués de Molíns de su lado y que esta proximidad alargara de modo inopinado la historia de Dante.

Colaboradores

HUGO BIAGINI: Historiador y ensayista argentino (Buenos Aires)
LISA BLOCK DE BEHAR: Ensayista y crítica literaria uruguaya (Montevideo)
JORDI DOCE: Poeta y ensayista español (Gijón)
ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA: Crítico literario español (Madrid)
JORGE MACHÍN LUCAS: Crítico literario español (Barcelona)
JAVIER MARÍAS: Escritor español (Madrid)
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Escritor español (Córdoba)
JAVIER DE NAVASCUÉS: Ensayista y crítico español (Pamplona)
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón)
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid)
FERNANDO SAVATER: Escritor español (Madrid)
AGUSTÍN SEGUÍ: Ensayista y crítico argentino (Universidad del Sarre)
SAMUEL SERRANO: Crítico literario colombiano (Madrid)
LUIS SUÑÉN: Poeta y crítico literario español (Madrid)
NOEMÍ ULLA: Escritora argentina (Buenos Aires)
GUSTAVO VALLE: Poeta y ensayista venezolano (Madrid)
JUAN MANUEL VILLALOBOS: Periodista mexicano (Distrito Federal)
DOMINIQUE VIART: Crítico literario y ensayista francés (Universidad de Lille)



CASTELAO, por José Delarra.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Losa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Aspectos de la cultura colombiana

Víctor Viviescas

Carmen María Jaramillo

Armando Silva

Margarita Valencia

Luis Luna

Juan Gustavo Cobo Borda



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES







800 Pts.